المسرحية العالمية

الجزء الثالث

تأليف

ألاردايس نيكول

ترجمة دكتور عبد الله عبد الحافظ متولى

مراجعة حسن محمود

وزارة الثقافة والارشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

المسرحية العالمية

الجزء الثالث

تأليف

الارديس نيكول

ترجمة

الدكتور عبد الله عبد الحافظ متولى

مراجعة

حسن محمود

الجمهورية العربية المتحدة

وزارة الثقافة والارشاد القومى

المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

هذه ترجمة كاملة للجزء الثالث من كتاب :

WORLD DRAMA

By

Allardyce Nicoll



١٦٥ شارع محمد فريد ـ القاهرة

مؤسسة طباعة الألوان المتحدة

الفصل الثالث

موجة العاطفية المرهفة SENTIMENTALISM

نشر الكاتب المسرحى بومارشيه BEAUMARCHAIS مع مسرحية يوجينى Eugenie مقالا عن المسرح الجدى بين فيه بجلاء الأسس الرئيسية المذهب العاطفى . واسترعى انتباهه أن هناك أناساً يأسفون لتحيز الجمهور للمسرحية الجدية Serious Drama . ولقد رد عليهم بقوله إنه يجب أولا أن يكون الجمهور هو المتحكم فيما يقدمه المسرح له ، وثانياً ليس بالمسموح به الاتجاه إلى النماذج القديمة ، وثالثاً أنه « قد نفسح المجال للكاتب بأن يستحوذ على اهتمام الجمهور وأن يخلق موقفا يستدر دموع النظارة — موقفا يحدث نفس الأثر إذا حدث فى الحياة الواقعية » .

إن المآسى القديمة همجية الطابع ، وشخوص مسرحية البطولة heroic drama لا تجد صدى فى نفوسنا إلا بشق الأنفس . إن شخصية الأمير أصبحت شيئاً غريبا لنا ، ولا نتأثر بحق إلا بتأمل العلاقة بين بنى الإنسان بعضهم وبعض .

ويتساءل بومارشيه قائلا :

« لماذا أهتم ، وأنا شخص مسالم أعيش فى دولة ملكية فى القرن الثامن عشر ، بالثورات التى حدثت فى أثينا وروما ؟ لماذا أهتم حقاً بطاغية جزر البليوبونيز أو بتضحية أميرة من أوليس Aulis . لا شأن لى بهذا على الاطلاق ، كما أنه لا يتضمن أخلاقيات تتمشى مع حاجياتى . إذ ما هى الأخلاق ؟ إنها النتيجة المثمرة والتطبيق الفردى لبعض الاستنتاجات العقلية المعينة التى تمخضت عن حادثة واقعية . وما هو الاهتمام ؟ إنه شعور لا إرادى نلائم به هذه الحادثة الواقعية

لحاجياتنا نحن . وأنه يضعنا فى موضع الشخص المتألم ويلقى بنا فى الموقف نفسه لفترة محدودة ».

ويعتقد بومارشيه أنه فى إمكاننا أن نسخر من الغباء بالضحك ، ولكن فى أغلب الأحايين تخدعنا الملهاة إلى درجة تجعلنا نشعر بالعطف على الرذيلة الممتعة التى نجدها فى الأسلوب البارع والحيل المسرحية . ولكى نهاجم الرذيلة يلزم لنا مسرحية عاطفية جدية تؤثر فينا بالوسائل الطبيعية حتى نذرف الدموع .

أسس المسرحية العاطفية :

وتبين كلمات بومارشيه بشكل قاطع أن الأساسين اللذين تعتمد عليهما المسرحية الجدية هما مطابقة الواقع والوعظ الأخلاقى . على أية حال إن هذه الاصطلاحات نسبية ، ولذلك ما قد بدا للقرن الثامن عشر مطابقاً للواقع يبدو الآن مصطنعا إلى حد كبير ، بينما نجد أن ما اعتبره ذلك القرن ذا صبغة فلسفية عميقة أصبح الآن ضحلا غثاً فى نظرنا. ورغم الأهداف التى كان يسعى إليها الكتاب إلا أن المسرحية الجدية الباكية فى القرن الثامن عشر بدت فى معظمها مثاراً للضحك والسخرية . إن كلمة « عاطفى » الذى عادة نطلقها على هذا النوع من المسرحية لهى دليل على إدراكنا للسخافات والتأملات الناقصة التى تزخر بها مشاهد هذا النوع من المسرحية.

ولقد ازدهرت العاطفية فى إنجلترا فى بادئ الأمر ، ولو أنه سرعان ما تناقلها كتاب المسرح فى القارة الأوربية ودعموا كيانها . وفى السنوات الأولى للقرن الثامن عشر كان هجوم ستيل STEELE على المبارزة واهتمامه بالسعادة العائلية قد مهد السبيل إلى المعالجة الجدية لشرور المجتمع . وحتى قبل هـذا كانت الملاهى المختلفة تقدم مشاهد تبعث على الشجن . وهكذا قبل أن يدرك الناس وجود نوع جديد من المسرحية بينهم ، كان الكثير من الحيل الفنية كما كان الجو العاطفى قد ازدهر بجلاء ووضوح . وفى سنة ١٧٤٠ حظى صمويل رتشردسن SAMUEL

RICHARDSON بشهرة لكتابته قصته العاطفية المسماة PAMELA باميلا التى اتبعها بعد سنوات قلائل فى (١٧٤٧ — ١٧٤٨) بقصته المسماة كلاريسا CLARISSA . ومنذ هذا التاريخ وجد المسرح فى الكتابة القصصية مورداً غنيا ينهل منه .

ومن المؤسف ألا نجد مسرحية تستحق النقد الجدى من بين مسرحيات هذا النوع التى كتبت فى القرن الثامن عشر .

واقد تتابع المؤلفون فى معالجة هذا النوع المسرحى وكان نصيبهم الفشل الذريع . ولقد اشتهر كتاب أمثال هيو كلى HUGH KELLY ورتشارد كمبرلاند بكتابتهم مسرحيات مثل « False Delicacy — الرقة الكاذبة » (١٧٦٨) ، و « رجل من جزر الهند الغربية The West Indian » (١٧٧١) . ثم أتى الكاتب توماس هلكروفت Thomas Halcroft بمسرحيته « الطريق إلى الدمار The Road to Ruin » (١٧٩٣) ، والكاتبة ذات القلم الفياض السيدة اليزابيث انتشبولد Elizabeth Inchbold بمسرحيتها « تلك حقيقة الأشياء Such Things are. » (١٧٨٧) ومسرحيتها المقتبسة من الكاتب كوتزيبو Kotzebue والمسماه « أيمان المحبين The Lovers Vows » (١٧٩٨).

وبالرغم من أن كلا من هؤلاء الكتاب قد أضفى على تطور الشخوص والمشاهد ذاتيته وفرديته إلا أن هناك أسلوبا عاما يشمل الجميع . فكل منهم يحاول أن يكون واقعياً ، وكل منهم لم يصل إلى الهدف الذى يبتغيه بل كان بينه وبين ذاك الهدف أشواط بعيدة ، ويهتم كل منهم بالوعظ ويعتمد تصميم حوادثه بصورة تحقق هذا المرمى الأخلاقى ، كما يمزج كل منهم المشاهد الجادة بالمشاهد الضاحكة وإن بدا جليا ازدياد سروره إذا ما استطاع أن يبكى الجمهور من ملهاته أكثر مما يضحكه ويمتعه .

ويكفى مثل واحد للاستدلال على هـذا . وقد يفى بالغرض مشهد من مسرحية السيدة انتشبولد المسماة « لكل إنسان هفوة "Every one has his Fault" (١٧٩٣) . فى هذا المشهد تأتى ليدى اليانور Lady Eleanor إلى منزل أبيها اللورد نورلاند تطلب الصفح عن زوجها . ويعيش فى هذا المنزل ابنها الصغير الذى يكفله جده منذ الطفولة :

تسير الليـدى اليانور وراء الخادم ، بينما يتبعها برفق إدوارد حتى تصل إلى الباب . وهنا يمسك بردائها ويجذبه برفق ، فتلتفت وتنظر إليه :

إدوارد : هل لى أن أتـكلم بالنيابة عنك ، يا سيدتى ؟

إليانور : بربك من أنت أيها السيد الشاب ؟ هل أنت هـذا الفتى الذى تبناه اللورد نورلاند ؟

إدوارد : أعتقد أنه تبنانى ، ياسيدتى ، ولـكنه لم يخبرنى بذلك بعد .

إليانور : أشكرك لأريحيتك ، ولـكن هدفى ليس من الأهمية بمـكان بالنسبة لك حتى إنه يتعذر عليك القيام به .

إدوارد : أننى أعلم هـدفك ياسيدتى لأنى كنت مع اللورد نورلاند عندما أحضر هاموند الرسالة ، ولقد شعرت بأسف جم دفعنى إلى أن أخرج لأراك ـ وبدون التخاطب مع اللورد ، يمـكننى أن أؤدى صنيعا كبيراً ـ إذا جرؤت على ذلك .

إليانور : أى صنيع هذا ؟

إدوارد : ولـكنى لا أجرؤ ـ كلا ، لا تطلبى منى ذلك .

إليانور : إننى لا أطلب . ولـكنك أثرت فضولى ، وإذا كان الإنسان مشتت الذهن مثلى ، فمن القسوة ان تضيف عليه ألما ثانيا .

إدوارد : إننى واثق بأنى لا أضيف إلى أحزانك مهما كانت الظروف . ولكن أتوسل إليك ألا تتحدثى بما سأفضى به إليك . لقد سمعت محامى اللورد يخبره منذ برهة قائلا « بما أنه قال إنه سيتبرأ من هذا الشخص الذى ارتكب الجرم الذى أتيت من أجله ، وبما أن الرجل الذى أخبره بذلك قد رحل بعيداً عن هنا فليس هناك دليل على ارتكابه هذا العمل ، اللهم إلا مذكرة خاصة للورد رولاند كان قد نسى أن يرجعها لخادمه مع المذكرات والنقود ، ولقد وجدت هذه المذكرة فى منزلكم ويؤكد اللورد نورلاند أنها مذكرته . » والآن ، بالرغم من شعورى بأن ما أفعله خطأ ، هاك المذكرة ذاتها .

(يخرج مذكرة من جيبه) لقد أخذتها من منضدة اللورد ، وأتمنى أن تأخذيها ، لولا أن ذلك فعل خاطىء (ينظر إليها بحنان) .

إليانور : إنها سوف تنقذ حياتى وحياة زوجى وحياة أولادى .

إدوارد : (وهو يرتعش) ولكن ما الذى سيحدث لى ؟

إليانور : إن العناية الإلهية التى لاتعاقب الفعل أبدا إلا إذا كان عن قصد وعمد ، سوف ترعاك لأنك أنقذت إنسانا ما كان ليخطىء إلا فى لحظة من لحظات الارتباك والتشتت .

إدوارد : إننى لم أفعل ما يسىء اللورد أبداً ـ وإننى لمن الخوف منه بمكان حتى إننى لا أظن أننى سأفعل . ولكن ، لا أستطيع رد طلبك ، خذى (يعطيها المذكرة) ولكن فلتأخذك الرأفة بى ، عندما يعلم اللورد بالأمر .

إليانور : أوه ! لو تبرأ منك لما فعلت الآن ، لشعرت بمرارة الأسف فى كل لحظة من لحظات حياتى .

إدوارد : لا تنزعجى لذلك . إنى أعتقد أن حبه لى سوف يمنعه من ذلك .

إليانور : هل يحبك بالفعل ؟

إدوارد : أعتقد ذلك ، لأنه ، عندما نكون على انفراد كثيرا ما يضمنى إليه ، بحنان لا تتصورينه ، وعندما ماتت مربيتى دعانى إلى مخدعها وأخبرنى (ولكن بربك احفظى هذا سرا بيننا) ـ أخبرنى بأنى حفيده .

إليانور : إنك ـ إنك حيفده ـ فهمت ـ إنى أشعر بذلك ، لأننى أشعر بأنى والدتك .

(تضمه إليها)

* * * *

وهكذا تسعى المسرحية العاطفية إلى تصوير الواقع .

وكانت معظم المسرحيات العاطفية مجرد مسرحيات جدية ، أو ملاه باكية ، وإن كانت هناك محاولات قليلة أكثر جرأة مما سلف ، قامت فى خلال هذا العصر لاستبدال المأساة التى تدور حول الملوك بالمأساة التى تعتمد على الطبقة البورجوازية . وفى مقدمة كتاب هذا النوع يأتى ذكر جورج ليللو GEORGE LILLO بمسرحيته التى وإن كانت تعد متوسطة من الناحية الفنية إلا أنها كانت تتسم بصبغة ثورية ، كما أنها كانت بعيدة الأثر ، ألا وهى « تاجر من لندن أو تاريخ حياة جورج بارنويل "The London Merchant or The Hist. of George Barnwell" (١٧٣١) .

وحتى فى أيام شيكسبير كانت هناك محاولات لكتابة مآسى تدور حول الطبقة الوسطى ، ولكن هذه كانت أموراً قد علاها غبار النسيان . ولذا كانت مسرحية ليللو موضع دهشة معاصريه ، كما كانت صدمة لهم . ولقد أثارهم أن يكون البطل

شخصا عاديا يتعلم التجارة فى لندن ، كما أثارهم وجود مشاعر المأساة فى قصة كئيبة تدور حول دسائسة مع عاهرة وانحداره رويدا رويدا إلى الهاوية ، حتى قتل فى النهاية عمه الذى لم يكن وصيا عليه فحسب ، بل صديقا له . ونرى أسلوب هـذه المسرحية فى المشهد الذى يلقى فيه عمـه حتفه ، وكان الوقت ليـــلا فى طريق ضيق موحش :

العم : لو كنت أعتقد فى الخرافات ، لشعرت بخطر يتربص بى ، أو لشعرت بقرب الموت . إن حزنا ثقيلا يطغى على ، وإن خيالى يصور لى أشكالا مفزعة لقبور موحشة وأجساد قد حولها الموت وبدلها تبديلا — عندما يثير الوجه الشاحب المستطيل الدمع فى العين وفى الوقت نفسه يملأ النفس المفكرة بالحـــزن والفزع ، والشفقة والكراهية . إننى سأستغرق فى هذا الفكر . إن الرجل العاقل هو الذى يعد نفسه للموت بأن يهئ ذهنه له ، حتى يصبح شيئاً عاديا مألوفا . عنـــدما تقرب التأملات الفكرية الصورة إلى أذهاننا وعندما يرى الأحياء أنفسهم بين الموتى ، كيف تنتهى كل عاطفة متطرفة أو رغبة جامحة — أو تضمحل لهول المنظر ؟ إن العقل لا يكاد يفكر ، والدم البارد المتجمد يسرى ببطء فى العروق ثابت ، ساكن ، لاحركة فيه ، كتفكيرنا فى الموت . إننا نكاد الآن نكون ما سوف نصير إليه فى المستقبل ، حتى يوقظ الفضول الروح ويدفعها للبحث والاستقصاء . (يدخل جورج بارنويل من بعد) أيها الموت ، أيها القوة الغريبة الغامضة ، التى نراها كل يوم ولكن لا ندرك كنهها أبداً ، إلا عن طريق الموتى الذين لا ينطقون — ما أنت ؟ إن عقل الناس الرحيب الذى يحيط الأرض الشاسعة بفكرة ، الذى ينزل إلى مركز الأرض أو يعرج إلى النجوم ، والذى يجد عوالم غريبة أو يعتقد أنه وجدها — إن هـذا العقل يحاول أن يخترق

حجبك الكثيفة دون جدوى فيعود والحيرة تملؤه فى هذا الظلام الكئيب فيغلب على أمره ويعود أكثر شكا من ذى قبل ، لا يتأكد من شىء إلا من مجهوده الضائع .

(خلال هذا الحديث يخرج بارنويل مسدسه ثم يعيده ثانية . وأخيراً يسقطه على الأرض فيفزع عمه ويستل سيفه)

بارنويل : أوه ! إن لمحال هذا !

العم : رجل قريب منى ، مسلح ومقنع !

بارنويل : كلا ، إذن ، لا مفر .

(يستل خنجره ويطعنه)

العم : أوه إنى قتلت ! أيها السماء المباركة لبى دعاء خادمك وهو يموت . وامنحى أعز بركاتك لابن أخى العزيز ، أغفرى لقاتلى ، وامنحى روحى الصاعدة رحمتك الأبدية .

(يزيح بارنويل القناع عن وجهه ويهرع إليه وعندما يركع بجواره يرفعه ويمرر يديه على وجهه برقه)

بارنويل : أيها القديس المحتضر ! أوه ، عمى الشهيد ! ارفع عينيك وألق آخر نظراتك على ابن أخيك الذى هو قاتلك . أوه ، لا تنظر إلى برقة هكذا ! دع الغضب يلمع فى عينيك ويقضى على قبل أن تموت ! يا للسماء ، إنه يبكى شفقة على أحزانى ، الدموع ! دموع مقابل الدم ! إن القتيل وهو فى سكرات الموت ، يبكى من أجل قاتله ! أوه ، أفصح إذن عن رغبتك الورعة — انطق بالصفح عنى وخذنى معك . إنه يريد ذلك ، ولكنه لا يستطيع إلى ذلك سبيلا . أوه ، لماذا تضغط على يدى قاتلك

بهذا الحنان والحب ! ماذا ، أتقبلنى ؟ (يقبله . يحتضر العم ويموت) .

* * * *

كان لمثل هذه المشاهد صدى عجيب فى ذلك العصر ، وقد لا نجد مسرحية سواء فى إنجلترا أو فى الخارج لاقت شهرة أكثر من مسرحية « تاجر من لندن » ؟ لقد حظيت مثلما فعلت قصة رتشردسن المسماه « باميلا » بشرف تدعيم هذا الإعجاب الصادق بالعادات الإنجليزية الذى ساد القارة الاوربية حوالى منتصف القرن الثامن عشر .

ونمت العاطفية فى القارة الأوربية لدرجة تعادل ما حدث فى إنجلترا ولو أنها اتخذت هناك طابعا فلسفيا وأهدافا واعية محددة . ولقد أسهم بشتى الطرق فى تكوين هذه الموجة العاطفية هؤلاء الكتاب المسرحيون الذين سبقت الإشارة إليهم — ألا وهم رنيار REGNARD وليساچ LESAGE وماريفو MARIVAUX . ونضيف إلى مجهوداتهم ما فعله الكاتب المسرحى فيليب نيريكولت دستوتش PHILIPPE NERICAULT DSETOUCHES الذى حاول بطريقة تبعث على الملل أن يلبس المشاعر الخلقية الرداء المسرحى . وأحسن مسرحياته « الكونت المغرور Le Glorieux ، The Conceited Count (١٧٣٢) حيث نرى بوضوح العداء بين الارستقراطية القديمة والطبقة المتوسطة الناشئة . أما أبعد مسرحياته أثراً فهى « الفيلسوف المتزوج Le Philosophe Marié » (١٧٢٧) بما فيها من نغمة قوية من الوعظ والإرشاد . ومما يدل على أن الأسلوب المسرحى الجديد كان ذا صبغة دولية ، ومما يدل على التيارات المتضاربة التى أنتجته ، ماحدث من أن ديتوش Destouches لم يكتب مسرحيته هذه فى إنجلترا فحسب بل بدأ تأثره بالكتاب الإنجليز وأنه عند ما اقتبس جون كالى هذه المسرحية وسماها « الفيلسوف المتزوج » (١٧٣٢) أحدثت أثراً قوياً فى تطوير العاطفة الإنجليزية فى أواخر مراحلها .

ومن السهل الانتقال من ديتوش Destouches إلى الكاتب نيفل دى لاشوسيه Nivelle de la Chaussé الذى كثيراً ما يعد الأب الحقيقى للملهاة الباكية Comedie Larmoyante لما كتبه من مسرحيات مثل The False Antipathy La fausse antipathie « الكراهية الكاذبة » (١٧٣٣)، و« تحيز من آخر طراز Le Prejugé à la mode — Fashionable Préjudice »(١٧٣٥) و« رجل الثراء The man of Fortune ، L'homme de fortune »(١٧٥١)، وحتى وإن قررنا أن أكمل تعبير عن هذا النوع من المسرحية لم يأت بعد، فلابد لنا أن نتفق بأن كتاباته تتجه بوضوح صوب ذاك النوع الجديد من الكتابة الذى فى ترنحه ما بين المأساة والملهاة يبدو متمشيا مع مطالب الجمهور أكثر من غيره .

وعلى أى حال لقد صادفت المسرحية العاطفية أول تعبير مرضى لها فى المسرحية التى ذاع صيتها حينذاك ، ألا وهى « الابن غير الشرعى أو محك الفضيلة » The Natural Son or The trials of virtue ، Le fils naturel, ou les épreuves de la vertue التى كتبها دينيس ديدروه Denis Diderot ونشرت فى ١٧٥٧ ثم مثلت أول مرة فى عام ١٧٧١ . وكان مؤلف هذه المسرحية هو الشخصية الرئيسية بين مجموعة من الكتاب (من بينهم فولتير) يذكر لهم التاريخ فضل نشرهم فى العقد السابع من هذا القرن دائرة معارف ضخمة متعددة المجلدات Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers قدر لها إحداث أثر ضخم على نمو الفكر الفلسفى الذى أدى فى النهاية إلى الثورة الفرنسية . ولقد كتبت مسرحيتا « الابن غير الشرعى » و « أب العائلة The Father of the Family » (١٨٧٨) بنفس الروح التى تسود دائرة المعارف . فنرى فيهما الرغبة فى الوعظ والسعى وراء الهداية عن طريق إثارة عواطف جمهور النظارة . ولقد استمدت المسرحية

الفرنسية العاطفية صيغتها من مسرحيات ديدروه ، بل تعدى الأثر إلى المسرح الإيطالى فنجحت أوبرا هزلية عاطفية من طراز جديد . ولقد ركزت مسرحية أثر مسرحية على تبيان القيم الأخلاقية ، ونادت بالتمسك بالفضائل الطبيعية ونددت بجرائم المدنية كما أثارت الشفقة والبكاء على المضطهدين من الناس ، وكان جل إعجابها يتمثل فى التاجر الوقور الذى ينتمى للطبقة الوسطى . وتتابع الكتاب واحداً بعد واحد فى ممارسة هذا الأسلوب من الكتابة — ولسوء الحظ كان معظم إنتاجهم لا ينم عن امتياز فنى ذاتى بالرغم من إصابته شهرة بين جمهور عصره . وكان من أحسن كتاب هذا النوع ميشيل جين سدين Michel Jean Sedaine الذى كتب مسرحية بديعة التصميم تسمى « فيلسوف دون أن يدرى » Le philosophe sans le savoir وهى مسرحية تدعو إلى أخلاق التجار وتوجه النقد إلى ممارسة المبارزة — وكتب مسرحية موسيقية تسمى « هارب من الجندية Le deserteur » (١٧٦٩) . وللكاتب المسرحى لويس سباستيان مرسييه LOUIS SEBASTIEN MERCIER أهمية فى ذلك العصر إذ قدم « جنيفال Jennéval أو بارنيفيل الفرنسى Barnevel le français » التى طبعت عام ١٧٦٩ ، ومسرحية القاضى Le Juge » (١٧٧٤) ومرسييه MERCIER هو مؤلف « مقال عن الفن المسرحى » (١٧٧٣) . وهذه الحقيقة تذكرنا بالارتباط الوثيق فى فرنسا خلال تلك السنوات ما بين النقد والإنتاج الأدبى . ولقد ذكرنا من قبل المقال الذى كتبه بومارشيه ، ونضيف إلى هذين المقالين خطابا مشهورا كتبه ديدروه فى سنة ١٧٥٨ عن « رسالة عن الشعر المسرحى لمسيوجريم De la Poésie dramatique à Monsieur GRIMM . وتذكرنا الإشارة إلى « جريم كذلك ، بأن الخوض فى نقد هذا النوع الجديد من الكتابة قد يبين سرعة اقتفاء الكتاب الألمان له . وفى الحقيقة ، سرعان ما انتقلت الشعلة من إنجلترا إلى فرنسا التى نقلتها بدورها إلى ألمانيا .

والقصد من مقال ديدروه هو محاولة إيجاد تبرير فلسفى « للكوميديا الجادة التى تسعى إلى تصوير الفضيلة وواجبات الإنسان » وبكل حماسة اكتشف على الأقل وجود المبادئ الأساسية لهذا النوع الجاد من المسرحية فى مسرحيات الكاتب المسرحى الرومانى تيرانس TERENCE التى يؤكد ديدروه أنها لاتكاد تثير الضحك بل « تعرض مشاهد مؤثرة مستمدة من حوادث يقوم بها أشخاص عاديون وتنسجم مع عادات العصر » وربما كانت أكثر هذه الوثائق النقدية كشفا عن مكنون هذا النوع ، وتوضيحاً له هى مجموعة من الحجج والأسانيد عرضها كارل ڤلهيلم راملر KARL WILHELM RAMLER فى الطبعة الرابعة (١٧٧٤) من ترجمته لكتاب ألفه « أبيه شارل باتيه Abbé Charles Batteué » (وكان قد نشر أولا فى عام ١٧٥٠) . ويؤكد راملر أن المسرحية البورجوازية تتمشى مع أذواق الطبقة الوسطى من جماهير النظارة وتستطيع بسهولة لا تتأتى لغيرها أن تستميل هذه الجماهير لشخوص المسرحية ، إنها تعالج حوادث عامة لا دسائس القصور البعيدة ، وإنه لأسهل على الممثلين تصوير هذه الشخوص العادية ، كما أنه لأسهل على المؤلفين المسرحيين ملائمة الحوار مع الشخوص . وواضح لنا أن الاهتمام هنا منصب على القيم النفعية Utilitarian لا على القيم الجمالية Aesthetic ، وكما يقال إن كتاب المسرحية فى هذا العصر كانوا دائماً يخلطون ما بين « تصميم المسرحية وتصميم الحياة الواقعية ذاتها » .

وعلى كل حال ، سرعان ما توقفت فجأة الواقعية التى بدأت تترى على المسرحية العاطفية . ولم يكن هذا التوقف نتيجة محاولات لتدعيم الكوميديا الضاحكة laughing Comedy من جديد ، ولكن نتيجة قوة استوعبت العاطفة بين جنباتها وأضفت على المشاهد الباكية اتجاها جديداً . لقد فشل شريدان وجولدسمث فى تحويل اتجاه المسرحية فى إنجلترا ، كما أن فكاهة جولدونى GOLDONI فى إيطاليا كانت تنحو نحوا يجعلنا نخلط بينها وبين الدعوة الجدية للأخلاق .

كما لم يتمكن أتباعه (أمثال فرانسسكو البرجاتى كاباتشيللى Francesco Albergati Capacelli بعرضه الكوميدى فى « الثرثار الحقود The malicious prattler Il circolatore maldicente) ١٧٨٥) ، أو سيمون أنطونيو سوجرافى SIMEONE ANTONIO SOGRAFI بتصويره الحى للعالم الذى يدور خلف كواليس المسرح فى « التقاليد المسرحية — Theatrical conventions Le convenience treatral » (١٧٩٤) لم يتمكنوا من وقف تيار الموجة العاطفية . ولقد انتشرت العاطفة فى كل مكان . وتضاهى « الثرثار الحقود » المسرحية المؤثرة المسماة « المبلغ The Informer — Il delatore » التى كتبها كاميللو فيديرتشى CAMILLO FEDERICI فى ١٧٩٩ والتى لانجد فيها ثرثرة اجتماعية بل نواجه فيها نوعاً من الإنسان الخائن النبيل . وتبين حبكة هذه المسرحية حقاً مدى ما يصل إليه المؤلفون فى تصميم مواقف تبعث على البكاء . أن تيدورا بناماتى TEODORA BENAMATI طريحـــة الفراش ، وابناها بيترو ولورنزو PIETRO & LORENZO قد بلغ اليأس منهما أوجه فى الحصول على مال لمساعدتها به . وفجأة تسنح فرصة . لقد قتل شخص وعرضت مكافأة لمن يسدى بمعلومات عن القاتل ، وعلى هذا اتهم بيترو أخاه واندفع بالمكافأة عائداً إلى المنزل ، وبنفس السرعة يرجع إلى السجن طالباً سجنه بدلا من أخيه . ولم ينقذ هذين الشابين النبيلى المقصد من العقاب الصارم سوى اكتشاف المجرم الحقيقى . ونفس هذا الجو يسود مسرحية أخرى تمثل هذا العصر أحسن تمثيل ألا وهى « إمرأة شجاعة » The Lady of spirit — La dama di spirito (حوالى ١٧٩٠) التى كتبها فرانسسكو شرلونى FRANCESCO CERLONE وتعرض المسرحية قصة بياتريس BEATRICE التى تحب دون لويجى DON LUIGI ولكنها تنفصل عنه لقتله أباها فى مبارزة . ولقد مرت بمحنة قاسية فوقعت بين

براثين دوق شرير يدعى أريونى ORIONE ولم ينقذها من هذا المأزق إلا عودة حبيبها لحسن الحظ ، لكنها وجدت أن حبيبها العائد مرتبطاً بالزواج من أرملة غنية وكما حدث فى مسرحية فيديرتشى FEDERICI « حدث هنا بالضبط » إذ لا تأتى السعادة فى النهاية إلا عن طريق اكتشاف غير متوقع — وهو فى هذه الحالة عودة زوج الأرملة الذى ظنه الجميع فى عداد الأموات .

وهكذا فى إسبانيا أنتج جاسبار ملتشور دى جوفيللانو Gaspar Melcher de Jovellanoo مسرحية ذات عنوان معبر تسمى « المجرم الأمين » التى طبعت فى ١٧٨٧ وكتبت (١٧٧٤) . وهى قصة إنكار الذات والندم ومبادئ الشرف الإنسانية . وتسود العاطفية ـ ولو بطريقة أخف ـ مسرحيات الكاتب موراتان Leandro Fernendez de Moratin كما نرى فى مسرحيته الممتعة « الرجل الكهل والخادمة » (١٧٩٠) El viejo The Old Man and the Maid Y La Nine ومسرحية « المرأة حينما تقول نعم » The Feminine "yes" (١٨٠٦) ـ وتسود العاطفية مسرحياته بالرغم من إخفائه هذه العاطفية وراء ستار من الضحك واستطاعته أيضا كتابة مسرحيات ممتعة تدور حول النقد الاجتماعى مثـــل « المسرحية الجديدة أو المقهى "La comedia nueva" O el Café (١٧٩٢) . وتطورت فى ألمانيا هذه المسرحيات المملة التى لا تدل على عبقرية ونبوغ وأن استحق المغزى الأخلاقى الذى تهدف إليه بعض التقدير ـ تطورت على أيدى ليسنج LESSING وشيللر SCHILLER إلى شىء لم ترق إليه معظم الكتابات العاطفية فى المسارح الأوربية الأخرى .

ويذكرنا اسم شيللر على أى حال بالحقيقة القائلة أنه كان من نصيب العنصر الواقعى فى المسرحية العاطفية أن طغت عليه قوة أكبر منه . وكانت نفس هـذه

الصفات التى تتسم بها الملهاة الجادة والمأساة البورجوازية تحوى بين جنباتها بذور الرومانتيكية . وبقـدوم العواطف الرومانتيكية القوية خلال السنوات الأخيرة للقرن الثامن عشر أتخـذت المواعظ العاطفية اتجـاهات جديدة . وعاد العنصر التاريخى إلى المسرح حتى وإن كان التاريخ غالبا مايفسر تفسيرا ممجوجا ، وأفسحت مناظر البيوت ودخائلها المجال على المسرح إلى مناظر الأديرة القديمة والصالات الكئيبة لقلاع العصور الوسطى . وبدون عناء تحولت الملهاة العـاطفية إلى الميلودراما .

الجزء السابع

المسرح الرومانتيكى

يمكن أن نرجع نشأة الحركة الرومانتيكية إلى القرن الثامن عشر حيث اتخذت مظهر محاولة التخلص بطريقة أو بأخرى من الأسلوب الكلاسيكى الذى نضب معينه ولو لفترة وجيزة ، ولم يعد مصدرا للالهام اللازم لكتابة مؤلفات جديدة ذات أهمية فنية كبيرة .

تنطوى الكلاسيكية أساسا على محاولة رسم نماذج خاصة وعلى عرض الحقيقة عن طريق كشف الصفات المشتركة بين الأشياء ذات الطبيعة المماثلة . ويميل الفنان الكلاسيكى ، على قدر إمكانه ، إلى تجنب معالجة التفاصيل : ويرتاب فى الإلهام والبصيرة ، كما أنه يسعى إلى التبسيط . ويعد فن سوفوكليس أسمى ما أنتجته الروح الكلاسيكية ، كما أن أدنى درك وصله هو ما وضعه النقاد ضئيلى الشأن من قوانين وقواعد شكلية .

ومن الجلى أن الفنان الرومانتيكى فى سعيه وراء طريقة فنية للكتابة تتعارض مع الطريقة الكلاسيكية ، كان عليه أن يطرح جانبا كل القوانين الشكلية وأن يبتعد عن تبسيط الأشياء . وهو يميل إلى الاعتماد على عبقريته الفردية وعلى إيجاد مزايا ذاتية للموضوع الذى يعالجه . فبينما يشق الكلاسيكى لنفسه طريقا سويا محتذيا فى ذلك حذو الرومان ، عبر السهول المتعرجة وسفوح الجبال الشديدة الانحدار ، إذ بالرومانتيكى يجد متعة فى هذا الاعوجاج ، فى هذا الطريق المتعرج الشاق الذى غالبا ما يبدو كأنه طريق لا يهدى العابر إلى أى سبيل .

بينما ينطبق هذا الاتجاه على كل الفن الرومانتيكى تقريباً إذ نجد انقساما ظاهراً بين صفوف الرومانتيكيين منـذ البداية . واتخذت معارضة المذهب الـكلاسيكى مظهرين متمايزين : ينتهى أحدهما ، وهو الذى يدعو إلى عرض التفاصيل إلى المذهب الطبيعى Naturalism ، وينتهى مآل الثانى ، الذى يسعى وراء الحقيقة المـادية للأشياء ، إلى الاندماج فى عالم التخيل الذاتى .

وهكذا منذ بداية الحركة الرومانتيكية يمكن التعرف على الشاعر الواقعى كراب CRABBE والشاعر التخيلى الملهم بليك BLAKE وهما يحاربان عدوهما المشترك ، الأسلوب الـكلاسيكى ، هذا مع إدراكنا فى الوقت نفسه الاتجاهات الفنية المختلفة التى تميز الواحد منهما عن الآخر . وخلال هـذه الفترة كلها نستطيع بكل سهولة مشاهدة اتجاه كراب المتزايد نحو الانطواء الذاتى حتى وصل به الأمر إلى درك السريالية Impasse of Surealism .

وبالرغم من أن هذين الاتجاهين يكادان يتعادلان فى أهميتها فى تطوير المسرح فى القرن التاسع عشر إلا أنه من الواضح أنه فى بدء اندلاع الحماسة الثورية الذى سبق التخلص من النماذج الـكلاسيكية البالية ، وجدت الاتجاهات الرومانتيكية البراقة مجالا أكثر انطباقا فى التعبير حتى كادت تطغى تماما على الاتجاه الواقعى ، وقد ظهرت النزعتان فى كل الأنواع الأدبية فى نفس الوقت . وهكذا نجد ، على سبيل المثال ، أن « القصائد الغنائية Lyrical Ballads التى خلقت عصرا جديداً من العصور الشعرية ، نجدها تجمع ما بين قصائد وردسورث Wordsworth عن الحياة العامة ، ومقالات كولردج COLERIDGE التى تتسم بالتخيل والإلهام ، ولـكن عندما نفكر فى المسرح فإننا نجد أن النزعة الأخيرة هى التى كانت مسيطرة وقتذاك . وكانت التأملات النابعة من النزعة التى نراهـا وراء « قصيدة الملاح القديم The Rhyme of the Ancient Mariner واضحة فى كل مكان : وكان على المسرح أن ينتظر سنين عديدة حتى يستقبل النزعة التى ألهمت وردسورث . وأول

ما يواجهنا فى مسرح القرن التاسع عشر هو موجة عنيفة من القوطية Gothcism ظهرت فى المأساة الشعرية والميلودراما والأوبرا والمسرحية الموسيقية الصاخبة ، وتلا ذلك فيض من الواقعية أخذ يجمع قواه حتى نجد مآل أمره فى نهاية هذه الفترة إلى صراع مرير بين النزعتين ، كل تحاول جاهدة تأكيد سيطرتها على الأخرى ، وغالبا ما تمتزج مياه الاثنتين فى فيضان مضطرب :

أما من الناحية الاجتماعية فإن العالم فى ذلك الوقت كان يمر فى طور من أطوار التغيير . فلقد هل عصر ثورى بمقدم الثورة الفرنسية وبالنجاح فى تكوين جمهورية مستقلة فى الولايات المتحدة الأمريكية . وشعرت دولة أثر أخرى بهذا النزوع إلى الحرية ؛ وفى سعيها إلى تنمية الوعى الوطنى وجدت فى المسرح غايتها المنشودة ، فعاد الشعراء الإيطاليون وكلهم حماسة من جديد إلى عالم المسرح ، وحتى فى البلاد التى لم يكن للمسرح فيها وجود قبل ذلك ، بدأت الأرواح الثورية المغامرة توجه نشاطها نحو إنشاء مسارح قومية . ومثال طيب لهذا ما حدث فى المجر . فحتى سنة ١٧٩١ لم تعرض أية مسرحية للجمهور باللغة الوطنية . وما أن مضت ثمان سنوات بعد ذلك أى سنة ١٨٠٢ حتى أنشىء المسرح الوطنى الترانسيفالى Transylvanian National Theatre ، وفى سنة ١٨٣٧ جاء المسرح المجرى الوطنى Hungarian National Theatre ونفس الحال يمكن أن نلحظه فى دول أخرى من بلاد أوربا الشرقية . فأول عرض لتمثيلية تشيكية كان فى سنة ١٧٨٥ ، وأدت فى النهاية سلسلة المجازفات المتتابعة خلال القرن إلى إنشاء مسرح مؤقت فى سنة ١٨٦٢ لعرض مسرحيات باللغة الوطنية ، وإلى افتتاح المسرح الوطنى National Theatre فى سنة ١٨٨٣ .

ولم يقتصر الأمر على إثارة المشاعر الوطنية فحسب ، فالطبقات الاجتماعية التى كانت قبل ذلك نسيا منسيا أو عجزت قبل ذلك عن التعبير عن نفسها أتت الآن مطالبة بحقها فى المساهمة فى الحياة العامة للمجتمع . ولقد كانت الارستقراطية القديمة

والطبقة البورجوازية الثرية الجديدة لازالتا تحتفظان بمكانتهما فى معظم البلدان ، ولكن العمال بدأوا يتحركون ، وبدت تيارات عنيفة تتحرك حتى وراء سطح الحياة الهادئ فى عصر فكتوريا .

وكان معنى هذا بالنسبة للمسرح جمهورا جديدا وحرية جديدة . وبالرغم من أن الحرية الكاملة التى أعطيت للمسرح الفرنسى خلال بداية الحماسة الثورية سرعان ما كبح جماحها ، وبالرغم من أن المسارح الانجليزية لم تتحرر رسميا من الاحتكار القديم الذى كان يتمتع به مسرحا درورى لين Drury Lane & وكوفنت جاردن Covent Garden إلا فى سنة ١٨٣٤ ، فإن الرقابة الصارمة على الشئون المسرحية كانت قد خفت فى كل مكان تقريبا ، وأنشئت مسارح جديدة لتواجه الزيادة السريعة فى جمهور النظارة . فالناس الذين لم يكونوا يفكرون فى الدخول إلى المسرح منذ نصف قرن أتوا الآن يطالبون بحقهم بالتمتع بمشاهدة المسرحيات ، وكلما نمت المدن الصناعية كلما أتت أعداد جديدة من الجماهير وكلهم شغف لتذوق المتع التى يقدمها المسرح لهم . فإن سرت شمالا أو جنوبا شرقا أو غربا تجد المسرح وقد اتخذ مظهرا ساحراً جديدا يستهوى الألباب .

الفصل الأول

من المأساة إلى الميلودراما

وخلال هذه الفترة سعى كل شاعر مهما علا أو صغر شأنه إلى الإسهام فى الدراما الجديدة التى كان يجب أن تكون أفضل من سابقتها ، ونظر كل منهم بإجلال وإكبار إلى عظمة شيكسبير ، فازدادت وتوافرت تراجم أعماله ، كما حظيت مسرحياته على خشبة المسرح بإعجاب واسع النطاق ، وفى مشاهد مسرحياته وجد النقاد والفلاسفة على السواء سحراً وخيالا خصبا ؛ ولهذا كان يمكن أن نفترض أن المسرحية الرومانتيكية ستصل إلى أسمى مراتبها فى البلد الذى كتب شيكسبير بلغته ، وأن ننتظر من الشعراء الرومانتيكيين والإنجليز روائع مسرحية من وحى شيكسبير .

فشل الشعراء الإنجليز :

حقاً إن كل شاعر من هؤلاء الشعراء قد بذل مجهودات باسلة ليسمو شأنه فى مضمار اللون المسرحى . ولقد حاولوا جميعاً - من أولهم إلى آخرهم - معالجة الكتابات المسرحية فأنتج وليم وردسودث WILLIAM WORDSWORTH مسرحية « رجال الحدود The Borderers » التى كتبها فى ٩٥ — ١٧٩٦ ، وتضافر روبرت ساوثى Robert Southey مع كوليردج Samuel Taylor Coleridge فى كتابة مسرحية « سقوط روبسبير The Fall of Robespierre » سنة (١٧٩٤) كما كتب كوليردج بعد ذلك مسرحية الندم Remorse (١٨١٣) ، وكتب اللورد بيرون BYRON عدة مسرحيات من بينها مانفرد Manfred

التى لاقت رواجا إذ ذاك . كما كتب جون كيتس John Keats مسرحية « أتو العظيم Otho the Great » (سنة ١٨١٩) ، وكتب شلى SHELLEY مسرحية تشنشى Cenci » (سنة ١٨١٨) . وليس هنا من شك فى نوايا هؤلاء الرجال نحو المسرح .

ومع ذلك فقد فشلوا جميعاً . وقد نلحظ ، إذا شئنا ، بعض الامتياز فى مجهودات بيرون المسرحية ، وخاصة فى مسرحية « مارينو فاليرو Marino Faliero » (١٨٢٠) وسردانا بالوس Sardanapalus (١٨٢١) ، كما كال النقاد المدح لمسرحية تشنشى Cenci بشكل ممجوج ، ولكن لم يستطع حتى أكثر النقاد الرومانتيكيين تحمسا أن يجد فى المسرحيات الأخرى مادة باقية الأثر ، وحتى هذه التعليقات التى قرظت بعض مسرحيات بيرون وشيللى كان يستشف منها بكل وضوح عزم هؤلاء الكتاب على تلمس أسباب المدح ، أكثر من تحمسهم للنقد الصحيح .

ولا يمكن أن نعزى هذا الفشل فى خلق مسرحية رومانتيكية قوية إلى سبب واحد ، فهناك مزايا كثيرة لمسرحيات بيرون ، وإذا كان مجالنا هنا بحث الدراما الإنجليزية فحسب لأعددنا للأمر عدته ولأولينا مسرحياته عناية أكبر من هذا . وما يقف فى سبيل وصول مسرحياته إلى مرتبة أعلى وأعظم من هذا إلا هذا الاتجاه الذاتى القوى الذى تنحو إليه عبقريته . ولقد كان هذا مظهراً عاما للمزاج الرومانتيكى ، ولكنا حينما نسعى لتلمس الأسباب الأساسية للضعف الذى تعانيه مسرحيات رفقائه قد يجدر بنا أن نولى اعتبارات أخرى مزيداً من العناية .

ومن بين هذه الاعتبارات الهوة التى كانت تفصل الشعراء عن المسرح . والتى تعزى إلى عيوب فى جمهور النظارة نفسه من ناحية ، وإلى ميل هؤلاء الشعراء الذين كانوا يرحبون بمشاهدة مسرحياتهم على خشبة المسرح — ميلهم إلى الوحدة والبعد عن الناس من الناحية الأخرى . وكانت الجماهير فى تلك السنين فظة الطبع

ممجوجة الذوق . كما كان الشعراء يجنحون للوحدة — ولقد ساعد تفاعل هذين الاتجاهين إلى الفصل بين الشعراء وجماهير النظارة . فالشعراء بدأوا يحقرون المسرح المعاصر ، كما أن جمهور النظارة لم يتسن له الحصول على أى متعة من المسرحيات الشعرية المملة التى كانت تعرض بين الفينة والأخرى ، وهكذا كاد أن يتم الفصل بين الأدب والمسرح .

وفوق ذلك كله ، على أية حال ، نجد الحقيقة القائلة بأن هؤلاء الشعراء الإنجليز كانوا منغمسين كلية فى أسلوب شيكسبير ، حتى أصبحت مجهوداتهم بعيدة عن روح العصر الذى يعيشون فيه . وإن كانت محاكاة شيكسبير أمر مفروغ منه إلا أن أسلوبه ، الذى كان يتلائم تماماً مع ظروف العصر الإليزابيثى ، لا يستطيع إمداد الحوار اللازم لعصر بعد عن شيكسبير بقرنين من الزمان ، بينما نجد أن كاتب مسرحية هاملت قد سبر أغوار المسرح الرومانتيكى لدرجة تجعل محاكاة كتابته وأسلوبه أمراً لا يعد كونه تقليد سطحى مخزى ولن ننتظر من القراء والنظارة الملمين بمسرحيات الملك لير وما كبث وعطيل أن يشعروا بمتعة أو عجب عندما يتأملون مؤلفات قريبة من المسرحيات الأخيرة فى هدفها العام ، ولكن شتان بينهما فى نضرة الخيال والمهارة المسرحية . إن الفرح بما هو جديد والتمكن من الابتكار لن يتأتى إلا فى بلاد لا يحس شعراؤها بعبء وجود عملاق وطنى يستظلون بظله ، فى بلاد يستطيع تأثير شيكسبير أن يدخل نسيما منعشاً مقوياً آتياً من بعيد .

المسرحية الرومانتيكية فى ألمانيا : لسينج LESSING وجيته GOETHE :

لقد حدث هذا فى ألمانيا التى لم تنتج حتى تلك اللحظة شيئاً يستحق الذكر فى الكتابة المسرحية ، وإن كان جوتشيد GOTTSCHED قد استطاع أن يضفى بعض النظام على المسرح الألمانى الذى كان حتى ذلك العهد شيئاً حديثاً ناشئا ،

إلا أن هذا النظام الذى أكسبه للمسرح كان ذا قالب كلاسيكى لا يتلاءم مع مستلزمات جيل جديد، ولهذا كان الوقت مهيئاً فى هذه البلاد لصحوة كبرى.

ولقد بشر إنتاج جوتهولد ابهرايم ليسنج GOTTHOLD EMPYRAIM LESSING بتلك الصحوة. ففى ١٧٦٥ أنشئ المسرح الوطنى بهامبورج The Humburg National Theatre، هذا المسرح الذى قدر له بعد سنين من الزمان أن يكون المسرح الوطنى الألمانى The German National Theatre. وبإنشائه ظهرت مجلة دورية لم تخطر ببال أحد من قبل. ولقد عين ليسنج كاتبا مسرحيا لهذا المسرح الناشئ الطموح وتحت رعاية مديرى هذا المسرح بدأ يصدر أول مجلة مسرحية فى العالم، إذ جمع المقالات الدورية فى ١٧٦٩ تحت اسم «أصول المسرح الهمبرجى Hamburgische Dramaturgie». ولم تكن هذه المقالات مجرد نقد تصدى له من آن لآخر عند عرض المسرحيات، فلقد بدا فى هذه المقالات جميعها أن ليسنج يحاول جهده، عن طريق النقد المباشر أن يوحى للكتاب الناشئين بالاتجاه إلى كتابة المسرحيات، وأن يضعوا بهذا أسس الفن المسرحى الوطنى. وكان هدفه عمليا وثوريا فى الوقت ذاته، فكان دائماً يضع نصب عينيه النواحى العملية للمسرح، وفى الوقت نفسه كان دائما أبدا يسعى إلى الإيحاء بأن النماذج التى تتعلق بأهداب الكلاسيكية والتى يحبذها جوتشيد GOTTSCHED ليست هى النوع الذى يتطلبه العصر. وكتب ليسنج قائلا «إننا لا نغفر للشاعر التراجيدى شيئا واحدا، ألا وهو البرود، فإذا أثار اهتمامنا فلا شأن لنا بما هو فاعل بالقواعد الآلية التافهة». إن ما كان يسعى إليه ليسنج دائما هو الشكل Form ـ الشكل الكامل الحى Organic Form الذى ينبع أساسا من التوافق الحق بين مادة الموضوع التى يعالجها الشاعر وبين وحيه الحر المنطلق، وفى سعيه هذا كان ينادى بالحقيقة ذات الشطرين، ألا وهى أن هذه القوانين المزعومة تلائم المسرح اليونانى ولا تتلاءم مع مسرحنا، وبينما كان اليونان محقين فى مراعاة بعض القيود لأنها

كانت تطوراً نابعا من كيان المسرح اليونانى بالفعل ، إلا أن الكتاب الفرنسيين الكلاسيكيين اضطروا إلى تلمس أسباب تمكنهم من التملص من هذه القيود بالرغم من مدحهم إياها بالقول . بمثل هذه الملاحظات وبما لآرائه النقدية من قوة لم يتمكن ليسنج من الإجهاز على مذهب المتشبهين بالكلاسيكية فحسب ـ وهذا عمل يعتبر سلبيا ـ ولكنه استطاع أن يعد أساسا قويا لخلق نوع فنى جديد يختلف عن النوع الكلاسيكى .

ولقد حاول ليسنج نفسه أن يضع نظرياته موضع التنفيذ بأن اعتنى بكتابة عدد من المسرحيات ، وإن كان ليسنج الكاتب المسرحى لم يصل فى تقديرنا بكل أسف إلى المكانة السامية نفسها التى ارتقى إليها كناقد .

إن « فن المسرح الهمبرجى "Hamburgische Dramaturgie" يكاد يصل بحق إلى مستوى « فن الشعر لأرسطو Aristotle's Poetics ولكن بالرغم من أن مسرحيات مس ساره سامسون Miss Sarah Sampson (١٧٥٥) و « مينافون بارنهلم Minna von Barnhelm (١٧٦٧) و « أميليا جالوتى Emilia Galotti (١٧٧٢) وناثان الحكيم Nathan der weise — Nathan the wise (١٧٧٩) ـ بالرغم من أنها مسرحيات أفضل بكثير مما كتب فى انجلترا فى العصر نفسه ، إلا أنها لم تستطع أن تحظى بهذه الصفة الغامضة التى يقف العقل حائرا دون إدراكها ، والتى هى منبع العظمة الحقة . وتطغى على هذه المسرحيات فلسفة « التنوير » enlightenment التى استهوت عقل مؤلفها ، وهى توحى لهذا بأنها امتداد للمسرحيات العاطفية أكثر منها محاولة لطرق مجال فنى جديد . فتكشف مسرحية « مس سارة سمسون » بحكم اختيارها لموضوع ولمشاهد مستمدة من الحياة العائلية الإنجليزية ، عن هذا الارتباط الوثيق بينها وبين الدراما البورجوازية فى لندن ، بينما تستخدم مسرحية « مينافون بارنهلم » موقفا عاطفيا كالذى عالجه كثير من كتاب المدرسة العاطفية . زيلهيم ZELHEIM بطل هذه المسرحية مفلس إثر

تسريحه من الجيش ، ولذا يرفض الزواج من حبيبته الثرية ـ التي سميت المسرحية على اسمها ـ ووجد الحل السعيد فقط عندما اكتشفت ثورة ضائعة لهذا البطل ، وهنا نجد مينا تتظاهر بدورها بأنها ترفض الزواج منه وذلك لأنها أصبحت فقيرة على حد قولها . بالرغم من أننا نلمس تفهمه للشخصية المسرحية اللازمة للملهاة ومهارة فى تطوير موضوع المسرحية ، إلا أننا لا نجد أنه ابتكر شيئاً من الطراز الأول .

وتفوق « أميليا جالوتى » المسرحية السابقة بعض الشيء . ومن الجلى أن القصة مقتبسة من قصة رومانية قديمة تحكى كيف أن والد « فرجينيا » قد طعنها بخنجره ليخلصها من أحضان طاغية شهوانى ، ولكن الفتاة هنا صورت على أنها فتاة بورجوازية ، وأن الشخص الذى سيهتك عرضها ينتمى إلى الطبقة الارستقراطية . ويأخذ موضوع المسرحية اتجاها جديدا بتصوير أميليا وهى لا تستجيب على الإطلاق لغازلات حبيبها . بالرغم من أن كثيراً من مشاهد هذه المسرحية تفوق فى قوتها ما نجده فى مسرحية « تاجر من لندن » لليلو LILLO إلا أنها تكشف عن تشابه فى الأسلوب مع المسرحية المذكورة .

ونفس الحكم ينطبق على مسرحية « ناثان الحكيم » التى نجد أثرا باهتا لموضوعها فى إحدى أعمال ليسنج المبكرة ، وهى مسرحية ذات فصل واحد تسمى « اليهود "The Jews. Die Juden" » طبعت سنة ١٧٥٥ . ولا يشك أحد فى صدق هدفها وباتخاذه ناثان اليهودى بطلا لقصة يبين ليسنج أن هذا الرجل الذى يبنى كلّ حياته على الإيمان بالطبيعة ، كما سعى إلى ذلك ديديروه DIDEROT ورفقاؤه فيما بعد ، لهو أسمى خلقا وأنبل قصدا من هؤلاء الناس الذين تصدر أفعالهم عن العقائد الثابتة . إن ناثان يهودى بالاسم فقط إذ أنه جمع كل الفضائل وبعد عن كل الرذائل التى تتضمنها العقائد اليهودية والمسيحية والإسلامية . وبهذه الحيلة الرومانتيكية التى تتمثل فى تقديم شخصية ربيكا REBECCA الابنة المزعومة لجندى من الجنود الصليبيين التى تقع فى غرام أحد الفرسان الصليبيين ويتبين أنهما

فى الحقيقة أخ وأخت كانا قد فقدهما والدهما منذ أمد بعيد ، وما والدهما هذا إلا قريب من أقرباء صلاح الدين كان قد اعتنق المسيحية قبل وفاته بقليل بهذه الحيلة الرومانتيكية يحاول ليسنج التعبير بطريقة ملموسة عن عدم رضائه عن كل العقائد الموقوته ، ويعبر فى الوقت ذاته عن إيمانه بأن كل هذه العقائد تتضمن بعض عناصر الحكمة الإلهية . ويتابع ليسنج مناقشة هذا عندما يقدم ناثان لصلاح الدين قصة الخواتم التى تبين أن أصدق الأديان أنفعها للإنسانية . إلا أن التعبير عن هذا الرأى لا يصل إلى مستوى تخيله ، أو قد يكون من الأصوب أن نقول إن التفكير فى هذا الرأى قد طغى على المسرحية إلى أن سلبها من عنصر الإثارة والتشويق الذى نسعى إلى البحث عنه بين روائع الفن المسرحى ، وبهذا وقف حائلا بينها وبين إثارة شغف الجمهور وانتباهه .

وما قاله جيته عن شيللر ينطبق تمام الإنطباق على ليسنج خاصة وعلى مدرسته المسرحية عامة . « إن الفلسفة » هكذا يقول جيته « قد أضرت بشعره لأنها دفعته إلى الإهتمام بالفكرة أكثر من الطبيعة كلها ، وأدى به هذا بالفعل إلى إفناء الطبيعة . وكان يؤمن بأن ما يستطيع فكره الإحاطة به هو ما يجب أن يحدث سواء تمشى مع الطبيعة أم لا » . وإنه لشيء يدعو إلى السخرية أن ينطبق هذا النقد على قائله لدرجة كبيرة . إن جوهان ولفجانج فون جيته JOHAN WOLFGANG VON GOETTE من أكبر كتاب عصره ولا شك ، إلا أنه لم يكن بكل تأكيد أحد عظماء الكتاب المسرحيين . بالرغم من اهتمامه الزائد بالمسرح وانشغاله الجاد بشئونه إلا أن مسرحياته تكشف عن عجز غريب فى تفهم مستلزمات المسرح حتى بدا وكأنه لم يستفد البتة من عمله كمدير لمسرح Weimar Court Theatre . إن الأفكار تحتل المقام الأول فى مسرحياته ، وتحل المجادلات الفكرية محل الحركة المسرحية ، وتختفى العظمة المسرحية الحقة فى لجج من التعبير الذاتى للفن ، الذى هو صفة من صفات الرومانتيكية .

وتصل بنا أعمال جيته إلى أوج الرومانتيكية ، إلى صميم هذه الحركة التي اشتقت اسمها من عنوان مسرحية عاصفة كتبها فردريش مكسيمليان ڤون كلنجر Friedrich Maximilian von Klinger باسم « Storm and Stress العاصفة والزحف » Sturm and Drang (١٧٦٧) وكان أول إنتاج لجيته هي مسرحية عاصفة كذلك تسمى جتيز ڤون برلشنجن Goetz von Berlichingen (١٧٧٣) يكافح بطلها الثورى ضد قوى الطغيان فى عصره . ولقد أصبحت هذه المسرحية بمثابة إنجيل لشباب أوربا المتحمسين للنزعة القوطية Gothicism وكانت ترجمة هذه المسرحية بأسلوبها الفضفاض إحدى بواكير أعمال سيروالتر سكوت Walter Scott ، ولقد ساعدت بتسجيلها محاكاة طرق شاكسبير فى الكتابة المسرحية وخاصة الجمع ما بين المشاهد الكوميدية والمشاهد التراجيدية فى نفس المسرحية — ساعدت على صرف نظر الكتاب عن المسرحية الواقعية التي تعالج أموراً عائلية والتي ستأتي فيما بعد . وباختيارها موضوعاً مستمداً من العصور الوسطى بدأت موجة واسعة من الكتابة التاريخية غمرت المسرح فى ذلك الوقت .

إن مسرحية جيته التالية كلاڤيجو Clavigo (١٧٧٤) التي تعالج النتائج المحزنة التي تترتب على قرار بطل المسرحية فى فسخ خطوبته من ماريا Maria خشية أن يؤثر زواجه بها على مستقبله ، فهى مسرحية ضئيلة الشأن . أما ستيلا Stella (١٧٧٥) التي اعتبرها أعداء المسرح الألمانى فى انجلترا صورة للرذيلة المجسمة فهى مسرحية جديرة بالاهتمام ، وحسبنا فى هذا موضوعها الجرىء الذى يعرض بطلا يحب امرأتين بدرجة واحدة تقريباً ويستقر به المقام معهما إلى المعيشة مع الاثنين بطريقة تنافى العرف والتقاليد . (ومن الطريف أن نلاحظ أنه غير الخاتمة هذه تغييراً كلياً عندما أعاد كتابة المسرحية بعد ذلك ، وبطريقة أقرب إلى الاحتمال من الناحية النفسية يجد البطل والبطلة حلا لإنهاء متاعبهما بالانتحار) .

وتبدو هذه المحاولة للوعظ التى نلمحها فى « ستيلا » أكثر وضوحاً فى مسرحية « افيجينيا فى تورس Iphigenia in Tauris » (التى بدأها سنة ١٧٧٩ وأنجزها فى ١٧٨٧) على أنه قد ينتهى بنا هـذا إلى اعتبارها أنجح أعمال جيته المسرحية . ولقد ساعده عدم تمشيه مع الطريقة الأصلية التى عالج بها اليونان الموضوع ، الأمر الذى يستوجب الاهتمام ، على أن يركز جل اهتمامه على المشكلة التى تواجه افيجينيا. فإذا أنقذت أخاها بخدعة ما — وهذا محتمل — فإنها بهذا تكون قد سلمت نفسها للكذب ، فبدلا من هذا كانت لديهـا الشجاعة أن تخبر الملك البربرى عن حقيقة أورستيس Orestes وهى تحاول عن طريق استدرار عطفه ، أن تقنعه بالسماح بنقل تمثال أرتيمس Artemis من المعبد . ومن الجلى أن عملها هذا له دلالة رمزية ، ولـكن جيته نجح للمرة الأولى فى جعل هـذا الرمز أمراً ملموساً محسوسا وأن يلبس الشخصية الحية ثوب الفـكرة .

ولا نستطيع أن نقول مثل هذا القول عن مسرحية توركواتو تاسو Torquato Tasso (التى بدأها فى سنة ١٧٨٠ وأتمهـا فى سنة ١٧٩٠) والتى لم تـكن أكثر من دراسة نفسية لشخصية شاعر خارق الحساسية لم يكسبها جيته قالباً مسرحياً بل صبها فى قالب حوار . فإن تاسو البطل يصيبه ما يشبه الهوس من تخيلاته وعواطفه . ويعذبه كرهه لأنطونيو مونتيكاتينو السياسى الرزين ، وفى النهاية يدرك ويعجب بذات هـذه الصفات التى كادت تودى به إلى الجنون . وتزخر السطور الأخيرة من هذه المسرحية بتلميحات عن حياة تاسو ، كما يتبين خلو المسرحية كلها من الروح المسرحية . فعند ما يمسك أنطونيو بيد تاسو يتكلم الأخير قائلا :

أوه ، أيا الرجل النبيل ! إنك تقف حازماً هادئا
بينما أنا كالموج الذى تدفعه العاصفة .
ولـكن لا تباهى بقوتك . تأمل !
إن الطبيعة ، بقوتها الجبارة التى تثبت الصخور فى مكانها

هى التى تجعل الموج لا يستقر على حال .
إنها ترسل العاصفة ، فتدفع الموج الساكن
فيدور ويرغى ويزبد
وحتى فى هذا الموج ينعكس جلال الشمس
على صفحة الماء ، وترقد النجوم الهادئة
بحنان على صدر هذا الموج الهائج
فيختفى الهدوء ، ويفقد الجلال رونقه ،
إننى لم أعد أعرف نفسى ساعة الخطر ،
كما أننى الآن لا أشعر بخجل من اعترافى .
انكسرت دفة السفينة ، وتتكسر السفينة
المتأرجحة من كل جانب . وتهوى الألواح المتناثرة
تحت قدمى وهى تنفجر انفجاراً !
وهكذا أمد يدى لأتعلق بأهدابك !
كالبحار الذى تدمرت سفينته وهو يتعلق
بالصخر الذى تحطمت السفينة عليه .

وتخلو كذلك مسرحية اجمونت Egmont (١٧٨٧) من الطابع المسرحى وهى تصور محاكم التفتيش Inquisition وتعالج أساسا تصوير عواطف البطل الذى سميت المسرحية باسمه . وبالرغم من كونه كاثوليكيا فإن الكونت اجمونت يعرب عن أسفه للاضطهادات التى تفرض ، باسم الكنيسة على هولنده ، ولكنه يفشل فى مجهوده هذا لأن النية الطيبة وحدها لا تكفى فى عالم الواقع بما فيه من قسوة .

وأخيراً هناك مسرحية Faust (١٨٠٨ ، ١٨٣١) وهى خليط كبير من الحوادث المسرحية والغنائية ، والتحاليل النفسية والفلسفة الغريبة وإنه لمن العسير

أن تناقش هذه المسرحية فى هذا المجال . وتختلف هذه المسرحية عن أية مسرحية سابقة فى أن مجالها الضخم جعلها لا تصلح إلا للعروض التمثيلية التجريبية النادرة . ولهذا فإننا لا يمكن أن نضعها فى نفس المستوى الذى وصلته أعمال شيكسبير وسوفوكليس فى تاريخ الدراما . ومن الناحية الأخرى ـ وهذا علاوة على المكانة البارزة التى تحتلها فى الأدب العالمى — فإن اتساع مجالها أثبت دون شك بأنها كانت مصدر وحى مسرحى كبير سواء بطريق مباشر أو غير مباشر . فمن طريقها تعلم الناس أن يروا أنه ليس لزاما على المسرحية أن تعالج مواضيع محدودة النطاق ، وهكذا فتحت الطريق أمام اتساع المجال المسرحى بشكل كبير .

وتبدأ مسرحية فاوست فى الجنة وتبين مفستوفيليس Mephistopheles وهو يطلب الإذن له بمحاولة تحطيم روح فاوست : ولقد منحه الله هذا الإذن اعتقاداً بأنه حتى إذا نجح مفيستوفيليس فى مرماه الشرير ، فإن المحنة سوف تزيد فاوست حكمة وروحانية . ثم يتبع هذا المشهد الجزء الأول من المسرحية — وهو قصة مسرحية واضحة تبين كيف أن فاوست باع روحه للشيطان على شرط أن يمنحه الأخير متعة كاملة للحظة عابرة . فيهتك عرض مارجريت ، ويقتل أخاها ، فتجن ، وتفتك بطفلها ، وتموت ميتة تعسة . ومن هذا ننتقل إلى الجزء الثانى من المسرحية وهو جزء غاية فى الصعوبة وإن زخر بالخيال الرائع ، فهنا تستحضر صورة هيلين المسببة لحرب طروادة من أغوار الزمن السحيق . وكانت ثمرة اتصال فاوست بهلين ابنا يسمى يوفوريون Euphorion ينتهى أمره بأن يختفى فى الهواء الرقيق. وبعد ذلك ينهمك فاوست ، الذى دب الهرم فى جسمه فى إصلاح أرض مغمورة ، وفى هذا العمل يدرك الحقيقة التى تتلخص فى أنه لا سبيل للسعادة الحقة إلا عن طريق مساعدة الغير . وباعترافه هذا يقر فاوست بانتصار مفيستوفوليس لأن لحظة السعادة الكاملة قد أتت له : وفى نفس الوقت ـ وهذا شيء يبدو متناقضا ـ لقد نال فاوست النصر ، لأن روحه صعدت إلى جنات النعيم .

إن الغرض الفلسفى وراء المسرحية واضح جلى ولو ظلت التفاصيل غامضة أو عسيرة الفهم . إن روح الإنسان ممثلة فى فاوست تسعى إلى اللذة الحسية الدنيوية فتجدها لا تشفى الغليل ، فتصعد ساعية وراء عالم الجمال المثالى ممثلا فى هيلين، وعالم الشعر ممثلا فى يوفوريون فتجد متعتهما زائلة ، وفى النهاية تصعد إلى أعلى مستوى حيث يحقق الإنسان رسالته بإنكار ذاته والتفكير فى غيره . إن الفكرة الصوفية فى المسرحية تطور مباشر للأفكار التى اعتمدت عليها مسرحية « ايفيجينيا فى توريس » . وإننا هنا إزاء فكرة تخيلية لو عبر عنها بأسلوب يبعد عن نطاق الشكل المسرحى الصرف ، لفاقت بكل وضوح التفلسف العادى الذى نجده فى المسرح المعاصر .

انتصار شيللر Schiller

إذا كان يوهان كرستوف فردريك فون شيللر Christoph Friedrick von Schiller لا يبلغ مبلغ جيته فى قوة خياله ، إلا أنه لم يفشل مثله فى المضمار المسرحى . فإن شيللر بلا شك أعظم كاتب مسرحى ظهر فى الأفق منذ أيام شيكسبير ، وموليير وراسين ، وإن مؤلفاته لجديرة بأن تقرن بمؤلفاتهم أو هى على الأقل تقرب منها . وإن فى اتساع مجال كتابته دليلا على قدرته وعظمته كمؤلف مسرحى .

وقد بدأ حياته الأدبية كما بدأها جيته فى جو حركة «العاصفة والزحف» Sturm und Drang وهى مليئة بأوهام العصور الوسطى الحالكة ، واليأس القاتم ، والعاطفة الثائرة المتأججة . وقد نبع من هذا الجو مسرحية « Die Rauler اللصوص » (١٧٨١) ، وهى عمل يعجز عنه شاب مثله فى سن الثانية والعشرين ، كما أنها رغم ما بها من سخافات استحوذت على جماهير المسرح منذ إخراجها لأول مرة فى مانهايم Mannheim حتى يومنا هذا . أما البطل اللص الذى تخيل فيه روح «روبين هود»

الذي يفر إلى الغابة بعيداً عن مطالب المستبدين ، فإنه كان شخصية تجسد هوى فى نفوس الناس وقت كتابة هذة المسرحية ، وكان من حذق شيللر ومهارته أن اختار كارل ڤون مور Karl Von moor كشخصية مركزية لمسرحيته . إن هذا الرجل النبيل يصبح رئيساً لعصابة من الخارجين على القانون ، ويبدو التباين بين إخلاصه وشرور وألاعيب القصر التى ترمز لها شخصية أخيه الخبيث فرانز . ولقد أصابت هذه المسرحية نجاحاً مباشرا فى كثير من البلدان الأوربية ، لما بها من جو قوطى ولما تضمنته من حوادث رومانتيكية وعواطف ثورية . ولم يقدر لنجم شيللر الذى بدا زاهياً متوهجا أول ظهوره أن يلمع بمثل هذا البريق فى أى مسرحية تالية . وفى أعقاب هذا النصر مباشرة كتب شيللر مسرحيتى فيسكو Fiesko (١٧٨٣) و« دسيسه وحب Intrigue and Love — Kabale Und Liebe » (١٧٨٤) وتكشف المسرحيتان عن نفس الروح التى تجلت فى المسرحية السابقة ، وكانتا نتاج السنوات التى كان يعمل فيها الثائر الشاب كاتباً ومخرجا Dramaturg لمسرح مانهايم Mannheim بعد فراره من بلدته ورتمبيرج Wurtemberg. ولا تضيف كلتا المسرحيتين شيئاً كبيراً للنجاح الذى أصابه فى مسرحية «اللصوص» وإن أظهرتا تقدماً فى تفهم مستلزمات المسرح وفى رسم الشخوص . وتبدو الروح الثورية فى مسرحية « فيسكو » التى وقعت حوادثها فى مدينة جنوه فى سنة ١٥٤٧ فتركز الاهتمام على جيانتينو دورى Gianettino Dorie وهو شخصية شرسة ، كما أنه وارث لإقطاعية عمه الكهل أندريا دوريا ، وتسلط الاهتمام كذلك على بطل المسرحية فيسكو ، كونت لاڤانيا وهو شاب مليح الطلعة ، مقدام وإن أصيب بلعنة الكبرياء وإن أخفى وراء مظاهره النبيل شيئاً من الخداع والأنانية . ومن مسرحية « دسيسة وحب » يترك شيللر الماضى ليعالج مأساة تدور حول المشاكل العائلية المعاصرة محتذياً فى ذلك حذو ليسنج فيسرد قصة محزنة — قصة لويزا الجميلة وهى فتاة غريرة ابنة لموسيقى يعمل فى المدينة ، ويبين شيللر كيف أنها تبادلت

الحب مع الصاغ فردناند Major Ferdinand الأرستقراطى المنبت ابن الرئيس ڤون ڤالتر President von Walther . ويحطم هذا النبيل الكهل المتكبر بدسائسه حب هذا الضابط الشاب بهذه الفتاة التى تنتمى إلى عامة الشعب فتموت لويزا فى ظروف تدعو للأسف ، ويتبعها فردناند تاركا والده فى غمار اليأس بعد أن تهدم شمل عائلته وانهارت سمعته أمام الناس . وبالرغم من اعترافنا بأن هذه المسرحية لا تصل إلى مستوى المسرحيات العالمية العظيمة إلا أنه وجب علينا التنويه بأنها أول مسرحية أوربية تعالج المشكلات العائلية بمثل هذا الجلال وهذا الاتزان .

وإن كتبت المسرحيات السالفة نثرا إلا أن شيللر ، الشاعر الأصيل ، اتجه إلى نظم الحوار الشعرى فى مسرحيته التالية « دون كارلوس "Don Carlos" (١٧٨٧) ، وهى مسرحية ؛ رغم طولها المفرط ، تكشف عن تقدم ملحوظ لشيللر فى تفهم شئون المسرح . ويبدو هنا موضوع سياسى فى ثوب مأساة غرامية . ففليب الثانى ملك إسبانيا طاغية شرس يثور على فظائعه وخاصة فى هولنده ابنه ووريثه دون كارلوس. وفى الوقت نفسه تتمزق نياط قلب هذا الأمير لزواج فيليب من اليزابيث دى فالوا Elizabeth de Valois التى كان قد خطبها الأمير لنفسه ، والتى لا يزال يكن لها حبا قويا . وإن بعد كارلوس بطل المسرحية عن الكمال إلا أنه يتصف بنبل أصيل وروح سامية . ويقف إلى جانبه ويشد أزره صديقه الوفى الماركيز دى بوزا Marquis de Posa وهو الشخصية التى من خلالها كشف شيللر بكل جلاء ووضوح عن هدفه من المسرحية فكارلوس لا يسعه إلا الانسياق وراء عاطفته وثورته العارمة ، بينما يرى الماركيز العالم لم يتهيأ بعد المثل الأعلى الذى ينشده ، وهو يدرك « أن الحماسة الزائدة للتجديد لا تنتج إلا زيادة القيود التى لا يستطيع تحطيمها » ويتمكن برغم هذا بحججه القوية الصادقة من إثارة ضمير الملك فى الوقت الذى زاده العداء عنادا واستكبارا . وعندما بدأ بريق نجاحه الأول يختفى رويدا رويدا ،

وبدأ كارلوس يشرف على الهلاك ضحى الماركيز بنفسه بشجاعة وإن كانت الظروف نفسها قد تدافعت بقوة بشكل يدعنا نرى عبث تضحيته هذه . وفى موقف يقطع نياط القلب يقف الملك أمام كبير المحققين The Grand Inquistor وهو يشعر بالتعاسة فى مواجهة قوة أكبر منه ، وتسلم ابنه لذراع روما الرهيب :

كبير المحققين : إننى لا أميل أيها الملك
لمعاودة هذه المقابلات .

الملك : ولكنها واحدة ..
خدمة أخرى .. الخدمة الأخيرة .. ثم أنصرف
فى سلام . دعنا الآن نلقى غبار النسيان على الماضى ..
ودع السلام يسود بيننا . نحن أصدقاء .

كبير المحققين : عندما ينحنى فيليب فى تواضع مناسب .

الملك : إن ابنى تراوده فكرة الخيانة .

كبير المحققين : حسنا !
وماذا تنوى عمله ؟

الملك : كل شىء أو لاشىء .

كبير المحققين : ماذا تعنى بكل شىء ؟

الملك : يجب أن يهرب
أو يموت .

كبير المحققين : حسنا ياصاحب الجلالة ! احزم أمرك .

الملك : ألا يمكنك
إيجاد عقيدة جديدة تبرر
قتل الوالد لابنه الوحيد ؟

كبير المحققين : لإرضاء العدالة الأبدية ، ابن الله ذاته
مات مصلوبا .

الملك : وهل فى استطاعتك نشر
هذه العقيدة فى جميع أنحاء أوربا ؟

كبير المحققين : نعم ، أينما
نجد المسيحية الحقة .

الملك : ولكننى بهذا ارتكبت خطيئة ..
خطيئة ضد الطبيعة .. ألا يمكنك ، بما لك من قوة ،
أن تسكت صوتها الجبار ؟

كبير المحققين : إن صوت الطبيعة
لايجدى فتيلا أمام العقيدة

الملك : إننى أضع مقاليد أمورى
بين يديك : أيمكننى أن أتراجع
عن الخطوة التى أخذتها .

كبير المحققين : سلمه إلى !

الملك : ابنى الوحيد ! .. من أجل من إذن كنت أكد وأشقى ؟

كبير المحققين : للقبر لا للحرية .

الملك : (ينهض) لقد اتفقنا . تعال معى .

كبير المحققين : أيها الملك ! إلى أين ؟

الملك : إلى الضحية ، من يدى الأب نفسه .

* * * *

وفى مسرحيته دون كارلوس هذه ، بين شيللر محاولة استغلال المواضيع التاريخية للمأساة . وكان يثير عقله دائما الهدف الفلسفى ، كما نجد فى مشاهد مسرحياته محاولته لعرض الحقيقة كما يراها دون الاستعانة بأى حيل رمزية ظاهرة وإن اعتقاد أرسطو بأن الشاعر يعرض لنا إدراكا فلسفيا للحوادث أكثر من المؤرخ ليجد تمام القبول لدى شيللر . ولقد حاول فى المسرحيات التاريخية العديدة التى كتبها بعد ذلك أن يصوغ مادته فى قالب خيالى Imaginative Pattern وكان يعتقد أن أسمى أغراض الكتابة المسرحية هى الدعاية للأخلاق الفاضلة .

ولن يبدو هذا الهدف الفلسفى أكثر وضوحا مما هو فى مسرحيته التالية التى آثر فيها الاستعانة بموضوع ألمانى بدلا من موضوع مستمد من الحياة الأسبانية . إن مسرحية فالينشتين Wallenstein تتكون من ثلاثة أجزاء : هى « المعسكر Das Loger—The Camp (١٧٩٨) وبيكولومينى The Piccolomini — Die Piccolomini وموت فالينشـــتين — Wallemateins Tod Wallensteins Death (١٧٩٩) . ولم يظهر منذ كتابة شيكسبير لمسرحياته التاريخية ما يدانى هذه المسرحية فى مجالها وتصميمها ، وبالرغم من أن شيللر قد أثبت عدم استطاعته تركيز الحبكة المسرحية بطريقة مرضية ، إلا أنه يجب أن نعترف بأن فالنشتين بأجزائها الثلاثة تعد من أعظم الأعمال المسرحية . وإننا لنجد فيها شمولا وقوة قلما ترقى إليها الكتابات المسرحية .

إن « المعســكر » تعتبر مقدمة . وهى ، بالرغم من عدم تقديمها أى من الشخصيات الرئيسية إلا أنها تستعيض عن ذلك بتقديم صورة رائعة للجيش الذى يقوده الكونت البرخت فون فالينشتين Count Albrecht Von Wallenstein باسم الإمبراطور فردناند الثانى Emperor Ferdinand II . ويتكون هذا الجيش من خليط عجيب من رجال من كل الأمم منطوين تحت لواء قائدهم بما له من عزيمة وعبقرية . أما بيكولومينى Piccolomini فتبين الخلاف المتزايد الذى دب بين

فاليشتين والبلاط الإمبراطورى . وأخذت الدسائس تجرى مجراها ، وأخذ القصر ينظر بعين الخوف والريبة إلى الجيش ، الذى هو مصدر قوته ، بعد أن صد غائلة السويديين . وعندما أدرك الفيلد مارشال اللو Field Marshall Ello والكونت ترزكى Count Terzky بأن القطيعة آتية لا محالة فيها ، هما بالخديعة بإقناع كل الضباط تقريباً بتوقيع وثيقة يعلنون فيها ولاءهم لفالنشتين وحده ، آملين بهذا اقناعه باتخاذ إجراء حاسم بأن يعلن عدم اعترافه بالإمبراطور ويعلن تأسيس دولة مستقلة فى اتحاد مع السويد . ومع هذا ففى الوقت نفسه يجد المندوب الإمبراطورى فون كوستنبرج Von Questernberg حليفا له فى شخص اللواء أكتافيو بكولوميني Octavio Piccolomini الذى وإن تظاهر بأنه من أخلص أتباع فالنشتين إلا أنه كان يأمل بأن يصبح هو القائد العام للجيش . ووجد ابنه ماكس Max الذى كان يعمل قائداً لفصيلة من الفرسان ، والذى كان يتصف بالنزاهة والنبل - وجد نفسه صريع عواطف متنازعة . فهو وإن كان يمقت دسائس والده ، إلا أن وشائج الحب البنوى تربطه وإياه : كما أن ولاءه للإمبراطور كان يصطدم مع إعجابه الذى لا حد له بفالنشتين وبغرامه بابنته تكلا Thekla ويبدو فالنشتين فى الجزء الأخير من المسرحية وقد دفعه اليأس إلى إعلانه العصيان ، ويبدو وقد هجره معظم الضباط بفعل مكائد أكتافيو الذى كوفئ فى ختام المسرحية بأن أصبح أميراً من الأمراء .

إن المسرحية برمتها دراسة دقيقة للكبرياء والطموح . فبيكولوميني يقوم بهذه الدسائس لكى ينال هذا اللقب الرفيع ، ويحرض - الضابط الإيرلندى بتلر - الذى كان حتى تلك اللحظة وفيا لفاليشتين ، على هجره وتدبير اغتياله من أجل إهانة بسيطة . إن نقطة الضعف فى شخصية فاليشتين هى كبرياء طاغ وإيمان راسخ بصعود نجمه . ومن أكثر مشاهد المسرحية تبيانا لعظمتها ، كما أنه من أكثرها إثارة ذلك

المشهد الذى تنجح فيه الكونتيسه ترزكى Terzky عن طريق إثارة كبرياء البطل ، فى بعث روح العصيان فيه .

فالنشتين : إذا كان هناك ثمة اختيار ! إذا كان من الإمكان اتخاذ طريق للهرب أخف وطأة ـ فإننى سأختاره ، وأتجنب أوخم العواقب .

الكونتيسة : ألا تريد شيئا أكثر من هذا ؟ إن هـذا الطريق لا يزال أمامك .
أطلب من رانجل Wrangel الانصراف . لا تذكر آمالك القديمة ،
واطرح حياتك الماضية بعيداً بعيداً ، فلتعزم على بداية حياة جديدة .
إن للفضيلة أبطالها ، كذلك الشهرة والثراء أيضا .
إلى فينا إذن ـ إلى الإمبراطور ـ وأسجد أمام عرشه . خذ ما يعن لك حملة من نفائس وقل بصوت عال إنك لاتريد إلا إثبات ولائك .
إن كل غرضك هو خديعة السويديين فى صبيحة اليوم التالى .
رحل الدوق ، والآن قد دبت الحياة والحركة
بين جنبات قلاعه . سوف يصيد ويبنى ، سوف يشرف على تربية خيوله وينشئ لنفسه حاشية ، ويعطى مقاليد الأمور ،
ويتمسك بالرسميات
بقدر مناسب وبأسلوب لطيف ،
سوف يمد الموائد فى بهجة كبيرة ، وبالاختصار سوف يبدأ كملك جبار ـ ولو فى صورة مصغرة .

فالنشتين : (فى ثورة عارمة) أبعدها عن هنا .
ودع الكونت الشاب بكولوميني يدخل .

الكونتيسه : هل أنت جاد فى ذلك ؟ إننى أتوسل إليك ! ألا توافق على حمل نفسك إلى قبرك ، لتموت ميتة الخزى والعار ؟
أتنتهى حياتك التى بلغت مرتبة رفيعة

هكذا اللاشيء ! أن يكون الإنسان لا شيء
إذا كان دائما كذلك ـ اشر
لا يتطلب منها مزيداً من الصبر ، شر بسيط .
ولكن أن يصبح الإنسان لا شيء ، بعد أن كان ـ

فالنشتين : (ينهض فى ثورة حادة)
أرينى طريقاً بعيداً عن هذا الجمع الذى يكاد يخنقنى ،
يا قوى النجدة ! أرينى طريقاً
استطيع السير فيه . إننى
لا أجيد الكلام ، أو التشدق بالفضيلة ،
إن التفكير لا يثير مشاعرى ، كما أننى لا أستطيع
أن أقول للحظ السعيد الذى قلب لى ظهر المجن
أن أقول له فى عظمة : « اذهب ، إننى لا أريدك » .
إذا كففت عن العمل ، فإننى هالك لا محالة .
إننى لا أتجنب الأخطار والتضحيات
إذا ما كان ذلك يجنبنى أوخم العواقب ،
ولكن قبل أن أهوى إلى العدم
سأرحل شيئا ضئيلا ، بعد أن بدأت عظيما .
قبل ذلك كان العالم يربكنى بهؤلاء
التعساء الذين يرفعهم ويدمرهم فى يوم واحد .
إن هذا العصر والعصور التالية ستذكر اسمى
بالكراهية والفزع . . .

الكونتيسه : ما هذا الذى

ينافى الطبيعة هنا ، إذن ؟ ساعدنى على تفهمه !
أوه لا تدع الخرافة
تسيطر على روحك الصافية . هل أريد منك
القتل ؟ — بخنجر ملعون بغيض
تطعن الثدى الذى أرضعك ؟
إن هذا هو ما يتنافى مع الطبيعة ، وقد يقشعر منه بدنك
وينقبض له فؤادك بحق .
إن كثيرين ، ولأهداف أقل شأنا ،
خاطروا بهذا ، نعم ، ونفذوه .
ما الذى تراه فى موقفك مشينا ومفزعا ؟
إنك متهم بالخيانة — سواء بحق أو بغير حق
فهذا ليس موضع السؤال الآن —
إنك هالك إذا لم تستغل بسرعة
السلطة التى بين يديك . فردناند ! أيها الدوق !
قل لى ، أين هذا الرجل الذى ، مهما أوتى من لين ورقة
حاشية لا يسخر كل ملكاته
للمحافظة على حياته ؟
أين هذا العمل الجرىء الذى لا تبرره
الضرورة واليأس ؟

فالنشتين : كان فردناند فى وقت ما كريما معى ،
كان يحبنى ، ويقدرنى ، وكنت
أقرب الناس إلى قلبه . ولطالما

جلسنا كأصدقاء أعزاء
نأكل سويا . هو وأنا —
وكان الملوك الصغار أنفسهم يمسكون الإناء
الذى أغسل فيه يدى — وهل انتهى الأمر إلى هذا المصير

السكونتيسه: إنك بإخلاصك تتذكر كل جميل مهما صغر ،
ألا تذكر إهاناته ؟
هل لى أن أذكرك كيف كافأك هذا الرجل فى ريجنسبرج
على خدماتك وإخلاصك ؟
لقد أسأت إلى كل الناس باختلاف مراتبهم
فى كل الظروف لتجعله عظيما فى الإمبراطورية — لقد
جلب لك كراهية ولعنة العالم كله .
إنك لا تجد لك صديقاً واحدا فى كل ألمانيا ،
أتعرف لماذا ؟ لأنك كرست كل حياتك
للإمبراطور وحده . واهتم الإمبراطور
بنفسه فحسب فى العاصفة التى ثارت حوله
فى مؤتمر ريجنسبرج — وتخلى عنك !
تركك تهوى ! تركك فريسة
للبافارى ، لذاك الوقح !

فالنشتين : إننى لم أنظر للأمر من هذه الزاوية من قبل ،
إن هذه لحقيقة المسألة بالفعل . إن الإمبراطور
يرتكب أعمالا تضر بى ، أعمالا لا تليق .
وحتى رداء الإمارة الذى أرتديه

نظير خدمات له
هو فى الوقت نفسه أخطاء كبيرة فى حق الإمبراطورية ..
أرسلى رانجل إلى — سأبعث على التو
بثلاثة رسل —

* * * *

وهنا تبدأ المجازفة . وفى هذا المشهد الطويل الذى سردنا جزءاً منه تلعب الكونتسه بكبرياء البطل وإيمانه بالخرافه حتى يضطر على كره منه ، إلى اتخاذ إجراء حاسم — إجراء كان أعداؤه ينتظرونه ، ويفضى إلى موته .

لم يكتب شيللر شيئاً أعظم وأجل من فالنشتين ، إلا أنه ظل ، برغم تدهور صحته المستمر ، يتمتع ببعض المقدرة فى كتابة مسرحيات جديرة بالاعتبار .

ففى سنة ١٨٠٠ كتب مسرحية « ماريا ستيوارت Maria Stuart » وأثناء سجنها فى إنجلترا كان لمارى فى شخصية الشاب مورتيمر Mortimer خادم وفى ، فى الوقت الذى كان فيه ليستر Leicester تابعاً ضعيفاً خائناً بالسليقة . وفى أهم مشهد فى المسرحية ، وهو مشهد لاتعوزه القوة ، تواجه الملكتان إحداهما الأخرى ، وبمهارة يظهر شيللر التباين بين شخصية كل منهما — فأليزابث حريصة ، صريحة كما هو ظاهر ، بينما تميل مارى الانسياق وراء عواطفها . وتعرض الأخيرة وقد أوشك التعب أن يأخذ منها كل مأخذ ، التخلى عن مطالبتها بالعرش الإنجليزى :

إذن يا أختاه ، لا أريد حتى إذا عرضت ثروة هذه الجزيرة برمتها
أو جميع بلاد الدنيا التى تحيطها البحار ،
أن أتبادل مصيرى الحالى بمركزك

على أن هذا لم يشف غليل أليزابث التى أخذت بفن سياسى تقذف بكلمات مثيرة أمام مارى لتدفعها للتفوه بعبارات تودى بها للهلاك :

أو تعترفين فى النهاية بهزيمتك ؟
هل انتهت كل مشروعاتك ؟ ألا يوجد قتلة
آخرون فى الطريق ؟ ألا يعيد أحد المغامرين من أجلك
محاولة هذا العمل المؤسف ؟
نعم ، أيتها السيدة ، كل شىء انتهى . لن يتسنى
لك أن تثيرى شهوة إنسان بعد الآن . للعالم شئون أخرى —
لن يصبو أحد لهذا الشرف الخطير بأن
يكون زوجك الرابع . إنك تحطمين
خطابك كما تحطمين أزواجك .

ورغم صيحات مارى ،

أختى ، أختى !
لتمنحينى الاحتمال ، يا قوى السماء !

ظلت تستثار حتى اندفعت فى ثورة عارمة من الغضب :

إن هذه الملكة غير الشرعية تلوث
وتدنس العرش الإنجليزى ! إن البريطانيين الكرماء
قد خدعتهم ألاعيبها ، هذه المرأة التى كل ما فيها
رياء وطلاء ، سواء قلبها أو وجهها !
إذا كان للحق أن يسود ، فيجب أن تسجدى — وأنفك راغم .
أمامى لأننى أنا الملكة الشرعية !

وهنا تنسحب أليزابث ، وبمهارة يجعل شيللر ملكة أسكتلندة غير واعية تماماً بما فعلته منذ لحظة ، إن كل ما تفكر فيه هو شعورها بالنصر لإهانتها أليزابيث وفى نشوة المديح الذى كاله لها هذا الغبى مورتيمر تتجاهل مخاوف مستشا

الآخرين ولا تستطيع رؤية الفأس التي وضعتها بنفسها فوق رأسها . وتتجلى قدرة شيللر في مثل هذه المشاهد . وعلى الرغم من أنه ، أسوة بكل الكتاب المسرحيين الذين عالجوا قصة ماري ملكة أسكتلنده ، قد استهوته سطوتها الرومانتيكية وغلبت على مشاعره ، إلا أن هذه المشاهد ذاتها تسبغ امتيازاً حقيقياً على موضوع المأساة .

ولقد اتبع مأساة « ماريا ستيوارت » في سنة ١٨٠١ بمأساة أخرى تدور حول شخصية نسائية ، ألا وهي مسرحية « عذراء أورليان The Maid of Orleans » وهي مأساة لازالت بكل أسف غارقة أكثر من سابقتها في دموع رومانتيكية . وبالرغم من أنها أصابت نجاحا على المسرح الألماني إلا أننا لا نعدها مسرحية عظيمة الشأن : فلا توجد فكرة رئيسية تضفي حياة للسجل التاريخي كما لا تشع صورة شخصية جان دارك بقوة ما ، بعد أن صورها شيللر كفتاة تتسم بالعاطفية المرهفة . ولم تتحقق أهداف شيللر من دراسته للمثل العليا التي تصطدم بالحياة وتنتهي آخر الأمر بتطهير النفس .

وكأن شيللر قد أحس أن مزاجه الرومانتيكي آخذ في الوهن ، فاتجه في مسرحيته التالية « عروس ميسينا The Bride of Messina » (١٨٠٣) إلى ما يقرب من الأسلوب الكلاسيكي — إذ ذهب إلى حد محاكاة اليونانيين في استخدام الجوقه Chorus . ويعتقد شيللر بإدخاله هذا العنصر أنه « يشن حرباً سافرة على مذهب الطبيعية Naturalism في الفن » ويدافع عن هذا بأن الشاعر الحديث يستطيع بهذه الواسطة « تحويل الحياة الواقعية العادية إلى العالم الشاعري القديم » ، فعن طريقها يقود العنصر الغنائي lyricism المسرح من جديد . ويرى شيللر أن الجوقه يجب ويمكن أن تكون « فكرة عامة — تصورها بمجموعة محسوسة تستهوي الحواس بما لها من عظمة طاغية » . وبكل أسف ، برغم ما في هذه المسرحية من جمال ، إلا أننا لا نعدها نصراً حقيقياً له . فالعاطفية الرومانتيكية التي تملأ مسرحياته السابقة تقضي على قصة هـذه المسرحية التي تدور حول الغيرة

بين الأخوين « دون مانويل » و « دون قيصر » اللذين يحبان فتاة يتبين فيما بعد بكل أسف أنها أختهما .

إن وليام تل Wilhem Tell (١٨٠٤) هى آخر مسرحيات شيللر . وبالرغم من أنها أساساً مسرحية من النوع الذى يستهوى إعجاب الجماهير ، إلا أنها تكشف عن الأخطاء التى وقفت حائلا دون بلوغ شيللر لمستوى كبار الكتاب المسرحيين السابقين . فالرغبة فى تدعيم فكرة ما — والعزم على مقاومة الاضطهاد ومعارضة الطغيان والاستبداد — يدفع الكاتب إلى تقسيم شخوصه إلى صنفين متباينين : الأخيار والأشرار ، فتضيع بهذا الدقة فى رسم الشخوص وتنتشر بين ثنايا مشاهد المسرحية الرغبة فى الوعظ . وأخطر من هذا وأجل هى أنه كلما تتقدم المسرحية يترك البطل فى موقف يدفع فيه إلى المأساة دفعاً دون حرية أو اختيار من جانبه .

ففى البداية يواجه وليام تل بضرورة اختيار أحد أمرين : الموت ، أو تجربة مهارته بإطلاق سهم على تفاحة توضع على رأس ابنه ، ويختار وليم الطريق الثانى ببسالة . ويبدو فى هذا الاختبار لمهارة تل عنصر ميلودرامى متكلف إذ أن تل يعلم بأنه مالم يقم بهذا الاختيار فإنه لا محالة هالك هو وابنه . على أى حال ربما كان تفكير شيللر فى الأصل منصبا على التناقض الذى أوضحه فى الفصل الأخير ، أكثر من اهتمامه بهذا الاختيار الرومانتيكى . فحالما أثبت تل مهارته الشهيرة فى رمى القوس إذ تربص بالحاكم الظالم جسلر Gessler وقتله وهو مدرك بأنه يفعل هذا لصالح بنى وطنه . وبعد ذلك يأتى إلى منزله رجل مرتدياً زى راهب :

الراهب : هل أنت تل الذى قتل الحاكم ؟
تل : نعم هو أنا . إننى لا أخفى الحقيقة عن أحد .
الراهب : أنت إذن تل ! آه إن يد الله ذاتها
هى التى قادتنى إلى منزلك .
تل : (وهو يفحصه مليا) أنت لست براهب . من أنت ؟

الراهب : لقد قتلت
الحاكم الذى ارتكب خطأ فى حقك . إننى كذلك
قد قتلت عدواً ، كان قد ظلمنى مؤخرا
إنه لا يقل عداء لى منك .
لقد خلصت البلاد منه .
تل : (يتقهقر فى فزع) أنت — أوه ، يا للفزع !
ادخلوا أيها الأطفال ، ايها الأطفال — أدخلوا دون كلمة
اذهبي يا زوجتى العزيزة ! اذهب ! اذهب أيها
الرجل التعس لابد أنك —
هدفيج : يا للسماء ، من يكون ؟
تل : لا تسألى .
اذهبوا ! اذهبوا ! إن الأطفال يجب ألا يسمعوا ذلك
اذهبوا بعيداً عن المنزل ! يجب ألا تظلوا
فى نفس المنزل مع هذا الرجل التعس
هدفيج : واحسرتاه ! ما هذا ؟ تعالوا ! (تخرج مع الأطفال)
تل : إنك دوق
النمسا — إننى أعلم ذلك . إنك قتلت الإمبراطور ، عمك ،
وسيدك الذى تدين له بالولاء .
جون : إنه سلبنى ميراثى
تل : كيف ذلك !
أقتلته — ملكك ، وعمك ! والأرض
لا زالت تحملك ! والشمس لا زالت تشرق عليك !

جون : تل ، أنصت إلى ، قبل أن —

تل : إنك تفوح برائحة دم
ذاك الرجل الذى كان إمبراطورك وقريبك
وكيف جرؤت على الدخول فى منزلى الطاهر
أترى وجهك اللعين لرجل فاضل
وتطالب بحق الضيافة ؟

* * * *

وإن كان شيللر قد فشل فى أن يصوغ مادته فى وحدة متكاملة إلا أنه يبدو أنه كتب المسرحية كلها من أجل هذه الخاتمة ، وإذا أدركنا هذا استطعنا أن ندرك أنه فى هذه المسرحية ، كما فى كل مسرحياته يولى الفكرة المقام الأعلى . فما تل وما الدوق جون فى آخر مشهد لمسرحية « وليم تل » إلا مجرد رموز متباينة لمعنى الحق والعدالة لا شخصيات تنبض بالحياة . وبالتركيز على الفكرة أضعف شيللر تعبيره المسرحى ، وإن كان فى الوقت ذاته وضع أساس التطور التالى فى مسرح القرن التاسع عشر . وإذا ما تأملنا إلى جانب صياغته للفكرة فى قالب مسرحى ، هذه المشاهد الجماعية فى مسرحيته الأخيرة — وهى مشاهد يصبح فيها الجمهور المحتشد كأنه وحدة مسرحية متكاملة — اتضح لنا مقدار تأثر كتاب المسرح الحديثين به . وقد نستخف الآن بكتاباته الرومانتيكية المثيرة وندرك ما بها من عاطفية متزايدة ، إلا أن هذا لن يخفى عنا ما بها من قوة ذاتية حتى وإن لم تتطور تطورا تاما .

* * * *

أتباع شيللر

ولقد أعقب شيللر عدد كبير من الكتاب المسرحيين الألمان الذين حاولوا استغلال إمكانيات المسرحية الرومانتيكية وإن كان حظهم فى النجاح ضئيلا .

وعند ما نتدبر أعمالهم نرى الرومانتيكية وقد أخذت تسير من عنف إلى عنف ومن سخف إلى سخف ولقد استحوذت المواضيع السقيمة على انتباه هؤلاء الكتاب المسرحيين . كما وأن فكرة القدر التى كانت لا تستخدم إلا بقدر قد تمادى فيها هؤلاء الكتاب بدرجة الإسفاف الحق . وإذا انتهى التطرف فى تقليد الكلاسيك إلى الجمود ، فإن التطرف فى الرومانتيكية يؤدى إلى منتهى الانحلال : إن مصير الكاتب الصغير الذى يتشبه بالكلاسيك الجمود والبلادة ، ومآل الكاتب الرومانتيكى الصغير السخرية والاستخفاف .

وفى المسرح الألمانى اقترن هذا السخف بالمآسى التى تدور حول فكرة القدر وهكذا يعالج أدولف موللر Adolf Mullner مسرحيته المسماة « التاسع والعشرون من فبراير » التى كتبها فى سنة ١٨١٢ ، وسميت هكذا لأن أفراد عائلة حطاب قد ارتكب سفاح المحارم يموتون ببطىء الواحد بعد الآخر . ويلبى الضحايا نداء الموت المحتوم فى السنوات الكبيسة . وتزخر مسرحيته « الجريمة » (١٨١٦) بعناصر الكآبة السخيفة التى يولع بها المزاج الرومانتيكى الحزين . أما المسرحية التى كتبها زكرياس فرنر Zacharias Werner والمسماة «فبراير الرابع والعشرون» (١٨٠٩) فهى وإن قلت عن المسرحيات السالفة سخفا إلا أنهما تعادلها فى الإثارة المفتعلة . وهى تدور حول قصة قديمة تتعلق برجل كهل فقير وزوجته ، يقتلان شاباً غريباً يتبين آخر الأمر بأنه ابنهما الذى كان مفقودا منذ عهد بعيد . وفى مسرحيته التى لم تتم « الصليب فى البلطيق The Cross on The Baltic (١٨٠٦) نراه بالرغم من قوة بعض المناظر يتمادى فى تصوير جو كئيب من العواطف الوثنية والمسيحية الأولى ، ولقد بالغ فى هذا الاتجاه فريدريش فون شليجل فى مأساته « الأركوس Alarcos » (١٨٠١) حتى اعتبرت مجرد تقليد تهكمى للمأساة . أما مسرحية « تأسيس براغ The founding of Prague (١٨١٤) التى كتبها كليمنس برنتانو فلم تصل حتى إلى مرتبة التقليد التهكمى للمأساة ، بما تزخر به من

من شعوذة وحوادث مثيرة . وهناك مشاهد فى هذه المسرحيات لا تقل إمتاعا عن المشاهد النقدية الساخرة التى نجدها فى مسرحيتى أوجست فون بلاتن هلرموند August Von Platen Hallermunde ألا وهما : « أوديب الرومانتيكى (١٨٢٩) و « الشوكة القاتلة The Fatal Fork » (١٨٢٦) .

ولقد هوى إلى الوحل حتى هؤلاء الذين يزيدون عمن سلف ذكره من الكتاب موهبة وعبقرية . وانتشر هذا الطراز المسرحى حتى شمل المسرح النمسوى كذلك . ونرى فى إنتاج فرانز جرلبارزر Franz Grillparzer مثلا طيبا لهذا اللون فى مسرحياته النمساوية التى قد يكون من العسير التمييز بينها وبين ما أنتجه معاصروه من الشعراء الألمان الذين أسكرتهم نشوة الاندماج فى هذا اللون من الكتابة .

وقبل ظهور جولبارزر بقليل كان قد طرأ تغيير على المسرح النمساوى فحتى منتصف القرن الثامن عشر كان هذا المسرح يرحب من ناحية بالاوبرات التى تدور حول الملوك ورجال الحاشية والتى كانت غالباً من وحى الأوبرا الإيطالية ، كما يرحب بالمهازل الشعبية التى تمتاز بالبساطة والطرافة . وفى سنة ١٧٥٢ استضاف مسرح بورج Burgtheatre فرقة تمثيلية فرنسية كان لها فضل انتشار أسلوب موليير وراسين فى الكتابة المسرحية . ثم حل ممثلون ألمان فى العقد السابع من القرن الثامن عشر محل الممثلين الفرنسيين وفتح الطريق أمام إدخال النوع الرومانتيكى الذى رعاه شيللر . وكان جولبارزر المؤلف النمساوى الأول الذى حاول معالجة هذه النماذج الجديدة .

وعلى أثر هذا كتب مسرحية « امرأة من الأسلاف — The Ancestress Die Ahnfrau » (١٨١٧) وفيها نرى كيف أن جريمة ارتكبت ضد امرأة من أسرة الكونت بوروتين تحل لعنتها على برتا وجاروميير حتى تسم الأولى نفسها ويخر الثانى صريعا ، بعد أن يقتل أباه ، وذلك بفعل قبلة قاتلة أعطاها إياه شبح « امرأة من الأسلاف » . وبالرغم من المهارة التى تتجلى فى إثارة جو من الرهبة

فى هذه المسرحية إلا أنه من الجلى أن موضوعها سخيف من أساسه . وهكذا يحيط بمسرحيات جوليارزر جو من العاطفية الرومانتيكية ، فمسرحية « سافو Sappho » (١٨١٩) تعالج بحماسة غرام الشاعرة اليونانية سافو بالشاب فاون Phaon الذى يكتشف ، والحسرة تملأ فؤاده ، أن عاطفته المزعومة نحو هذه السيدة لا تزيد عن كونها مجرد إعجاب بمواهبها الشعرية . إن حبه الصادق للخادمة ميليتا Melitta. قد استيقظ من سباته وسار بالمسرحية إلى ما يناسبها من نهاية محزنة . وبالرغم من جمال اللغة فى بعض المواضع ، فإننا لا نستسيغ قراءة مجموعة المسرحيات الثلاث التى كتبها فى سنة ١٨٢٢ Das Goldene Vlies كما أن مسرحية « أمواج البحر والحب The Sea Waves and Loves — Des Meeres und der Liebe Wellen » (١٨٤٠) ليست ذات شأن يذكر من الناحية المسرحية . وهى تسرد كذلك بطريقة رومانتيكية مثيرة قصة مستمدة من الأدب الكلاسيكى تدور حول غرام هيرو ولياندر Hero and Leander. وتبدو بعض القوة فى مسرحية « يهودية من طليطلة The Jewess of Toledo Die Juden von Toledo » التى كتبها فى سنة ١٨٨٨ . كما قد نرى بعض المشاهد المثيرة فى مسرحية « حياة وسقوط الملك أوتاكر The Fate and Fall of King Ottakar » (١٨٢٤) . كما نلاحظ بعض المشاعر الرقيقة فى مسرحية ليبوسا Libussa التى كتبت حوالى (١٨٤٨) — ولكن رغم هذا فإننا لا نعد مؤلف هذه المسرحيات فناناً بارزاً فى المضمار المسرحى . إنه شاعر أكثر منه كاتب مسرحى.

ونجد كفاءة ومقدرة أكبر فى كتابات هينريش فون كلايست Heinrich Von Kleist هذا الكاتب المشتت الذهن ، الذى كتب — علاوة على مساهمته فى الملهاة — بعض المآسى التى تزخر بألوان غريبة من العذاب ، والتى تكاد تشابه فى تصويرها للعواطف ما نجده لدى الكتاب الحديثين . فيعالج فى مسرحية « أسرة شروفنشتين The Schroffenstein Family » (١٨٠٣) بطريقة تكاد تبعد

عن المستلزمات المسرحية ، الأثر السيء الذى يحدثه فى نفس الأبناء شيخان من الطراز الذى يفرض إرادته على الغير .

وفى مسرحية بنثيسيليا Penthesilea (١٨٠٨) يحيط بملكة الأمازون جو سقيم مقبض . وهى وإن كانت هائمة فى حب فاتح بلادها إلا أنها تقتله بين فيض من العواطف المتقلبة . ولا تقل مسرحية Das Katchen Von Heilronn سقما وإقباضا عن المسرحية السالفة ، رغم أنهـا أصابت بعض النجاح بين الجمهور المعاصر . وهى تصور جواً غرامياً كئيبا ، وتبين كيف أن البطلة تستعذب أية إهانة من قبل حبيبهـا . ونجد متعة أكثر فى مسرحية « أمير همبرج — The Prince of Homburg Der Prinz Von Homburg » (١٨١١) التى تعالج موضوعاً غريباً فى أسلوب غريب . وتبدأ بمشهد شبه رمزى فى جو حالم متتبعة قصة حب تدور حول الشرف والواجب . ويختلط التهكم بالهدف الجدى فى خلق جو الإثارة المسرحية التى تصل إلى أبرز مشهد فى الفصل الثالث فترى الأمير الهمام وقد اعتقل وحكم عليه بالإعدام لعدم تنفيذه الأوامر العسكرية — نجده وقد خارت قواه فجأة أمام الموت وأخذ يتوسل بطريقة مخزية لإخلاء سبيله ، مما يذكرنا بسلوك كلاوديو Claudio فى مسرحية شيكسبير المساة « كيل بكيل Measure for Measure » . وفى فزعه من الموت كان على استعداد لأن يذل نفسه أمام الأميرة الكبيرة ويتخلى حتى عن هـذا الحب الذى استيقظ فى قلبه نحو ناتالى Natalie : إن ما يميز هذه المسرحية ليست النغمة البروسية التى تدعو إليها فى شكل يكاد يكون صوفيا ، ولـكن الطريقة التى ابتعد بها كليست Kleist عن الأسلوب السهل الذى استخدمه الكتاب الآخرون ممن يعالجون المسرحية الرومانتيكية التاريخية ، بأن ضمن مشاهد مسرحيته الخيال الخارق والتعمق السيكلوجى والفكاهة فى وقت واحد . وقد تذكرنا هذه المسرحية بمسرحية أخرى لا تختلف عنها فى دراستها للتاريخ ، وهى « موقعة أرمينيوس The Battle of

Arminius التى كتبت فى ١٨٠٨ ، وطبعت سنة ١٨٢١ . وتتبع كليست هنا الخطوات التى سار عليها الكاتب المسرحى ف . ج كلوبستوك F. G. Klopstock فى مسرحيته الرومانتيكية ذات الأجزاء الثلاثة : Hermanns Schlacht (١٧٦٩) و أرمنيوس والأمير Hermann Und Der Fursten (١٧٨٤) و Arminius and the Prince وموت أرمنيوس The Death of Arminius-Hermanns Tod (١٧٨٧) تتبع خطاه فى مزجه العاطفة - بمهارة أحيانا وبسذاجة أحيانا أخرى - بهدف سياسى طغى على المسرحية بشكل ظاهر متعمد .

ولا تصل أى من المسرحيات السالفة إلى مرتبة الامتياز وإن كشف كل منها عن قوة محمومة تشهد بأنها من إنتاج عبقرى أدرك هو نفسه نقائص عبقريته .

ولقد دوت فى أذهان هؤلاء الرجال أفكار كبيرة كان من الممكن أن تزلزل كيان المسرح . ومن هذا الطراز ما نجده فى الإنتاج العجيب لكريستيان ديتريتش جراب Christian Dietrich Grabbe التى تتخذ فيها مسرحية « نابليون أو المائة يوم Napoleon or The Hundred Days (١٨٣١) من قارة بأكملها مسرحا لها ويقوم بالتمثيل جيش بأكمله . أما مسرحيات جراب الرومانتيكية التاريخية الأخـــرى التى يتسع مداها لتشمل مواضيع كلاسيكية كما فى « ماريوس وسلا Marius Und Sulla » إلى مواضيع خيالية كما فى « دون جوان وفاوست » إلى ميدان التاريخ الألمانى كالتمثيلية المسلسلة التى تدعى أسرة هوهنشتاوفن Die Hohensta ufen فإنها لا تصلح بصفة خاصة للمسرح رغم ما فيها من اتساع المدى وما فيها من قيمة أدبية . وجدير أن تذكر من بينها مسرحية « هانيبال Hannibal » (١٨٣٥) التى تمتاز بمحاولتها الجديرة بالاعتبار فى تطوير مسرحية تدور حول شخص واحد ، كما تمتاز بقوة كثيرة من مشاهدها .

وليس هناك من شك فى أننا نجد فى المسرح الرومانتيكى هذا عناصر استغلها وطورها الكتاب فيما بعد ، وإن كان الاهتمام الذى تثيره خير هذه المسرحيات

التي كتبت في أوائل القرن التاسع عشر ينصب على قيمتها التاريخية أكثر من قيمتها لذاتية . لقد كان الخيال الشاعري لهؤلاء المؤلفين يجنح بهم بعيداً عن نطاق المسرح .

الاتجاه إلى الميلودراما : كوتزيبيو Kotzebue

أخذت جذوة الحركة الرومانتيكية في ألمانيا في الانطفاء ، وكلما سار بها الزمن تشعبت إلى اتجاهين ، يوضح أحدهما بصفة قوية هذه الشخصية المسرحية العجيبة أوجست فردريتش فرنداند فون كوتزيبيو August Friedrich Ferdinand von Kotzebue . وبالرغم من احتقار الناقد الأدبي لشأنه وإهمال المؤرخ المسرحي له ، فإنه أحدث أثراً عميقا في تطور المسرحية في أوائل القرن التاسع عشر . فهو الذي استطاع أن يجعل أسلوب شيللر الشعري قريبا إلى إفهام الجماهير كما أنه يقاسم جلبرت بكسيريكور Guilbert de Pixerecourt فضل ابتكار الميلودراما التي تعد أهم نوع يميز المسرح في هذا العصر .

وقد لا نجد شيئاً نمتدحه في مقدرته الأدبية ، وقد تكون فلسفته مزيفة ، إلا أننا مع هذا لا نستطيع الإفلات من الحقيقة القائلة بأنه ما من كاتب مسرحي ألماني حظي بما ناله من شهرة سواء في ألمانيا أو في الخارج . ولقد ترجمت ثلاث وستون مسرحية من إنتاجه إلى اللغة الإنجليزية في هذه السنوات التي كان المذهب الرومانتيكي سائداً فيها ، كما أنه مثلت اثنتان وعشرون مسرحية منها ، ومن بينها المسرحية التي أصابت شهرة كبيرة والمسماة بيزارو Pizzarro (١٧٩٩) التي اقتبسها ر . ب . شريدان من مسرحية « الإسبان في بيرو أو موت رولا The Spaniards in Peru—or the Death of Rolla (١٧٩٦) ، والمسرحية التي أثارت جدلا كبيرا والمسماة (الغريب) Stranger (١٧٩٨) وهي نسخة من مسرحيته المسماة « النفور من الناس والندم Misanthropy and Repentance التي طبعت (١٧٨٩) . ولقد استحوذ كوتزيبيو على اهتمام الجماهير في لندن لدرجة الهوس

ولدرجة أن معظم الناس كانوا لا يفكرون إلا فى مسرحياته عند الكلام عن المسرح الألمانى . ولقد تأثر هو نفسه كثيرا بفولتير وروسو ، وأعاد إلى فرنسا أفكارهما وقد تبلورت فى الكيان المسرحى واصطبغت بالروح الألمانية : ولم يقل اهتمام الناس به فى باريس عنه فى لندن بأية حال من الأحوال .

وكان كوتزيبيو يكتب للمسرح عن وعى وتخير تام لمادته . وتكاد تصطبغ معظم مسرحياته بالاتجاه إلى التفلسف العاطفى وإن كان لا يقدم للجمهور من هذا العنصر إلا القدر المحتمل . ولقد برع فى خلق التأثيرات المسرحية ، وكان لا يتوانى فى التضحية بالكثير من أجل خلقها ، كما لا يتوانى فى التضحية بالكثير من أجل خلق الأثر المسرحى العام . ولقد أخذ عن زملائه الكتاب الرومانتيكيين مواضيعهم التاريخية التى غالبا ما كانت مستوحاة من العصور الوسطى ، وأخذ عن الفلاسفة الفرنسيين اهتمامهم بالنواحى الإنسانية. واتسع مجاله حتى سار به من العالم القوطى الغابر إلى غزو بيرو ، إلى معالجة مواضيع اجتماعية عائلية مألوفة وإلى مشاهد مسرحية تدور حول خبراته فى روسيا . إن وقلمه السيال لم يكف عن الكتابة .

وكان يصور شخوصه فى إطار رومانتيكى عاطفى ، وعن طريق هذه الشخوص بالإضافة إلى التطور المثير للحبكة المسرحية أصبح أحد مؤسسى الميلودراما . فالنماذج الثابتة للشخوص ، والحوادث المثيرة ، والخواتيم المفتعلة لمسرحياته تكاد تنطق مطالبة بالموسيقى التصويرية . ومن السهل أن نرى أثر أسلوبه على هذا النوع من المسرحية الذى كان سائداً فى أوائل القرن التاسع عشر .

ومن العبث محاولة تحليل أعماله . وفى الوقت نفسه يجب أن نلفت النظر على الأقل إلى عدد قليل منها أصاب شهرة أو تعليقات خاصة فى ذلك الوقت . وتأتى فى المقدمة مجموعة من المسرحيات منها « النفور من الناس والندم » « وفقر ونبل» التى طبعت سنة (١٧٩٥) و «عائلة شقية أو التضحية بالنفس »(١٧٩٨) و « ابن غير شرعى» التى طبعت ١٧٩١ . وقد أثارت هذه المسرحيات الانتباه لأن كوتزيبيو خطا

فى براعة ومهارة بالمسرح البورجوازى إلى مدى لم يبلغه فى عهد ليسنج ورفقائه. ففى المسرحية الأولى كان من الجرأة بمكان حتى إنه مهد لظهور شخصية «المرأة ذات الماضى» وهى شخصية كانت مألوفة فى أواخر القرن التاسع عشر. وفى المسرحية الثانية يقص تنكر أب لطفله الذى كان سبب وفاة زوجته العزيزة. وتبدأ الثالثة بمنظر متوتر يبين فيه امرأة كهلة ضريرة تعيش فى حجرة نخيم الفقر على أرجائها، وهى التى كان لها خدم وحشم، وهى التى لا تدرى من أمر التغيير الذى طرأ على حالها شيئا. وتعالج هذه المسرحية قصة زوجة وفية لزوجها فى محنته، وإن كانت تهيم حبا بشخص آخر. أما المسرحية الأخيرة فهى تعالج قصة طفل غير شرعى. إن هذه المواضيع بها جرأة لم يتعودها ذلك العصر ويمكن أن ندرك كيف بدت مفزعة للبعض، وجريئة مبتكرة للبعض الآخر.

ويستغل كوتزبيو مهارته المسرحية كل استغلال فى سرد قصص هذه المسرحيات، ولقد تعلم من كتاب الميلودراما اللاحقين كثيراً من الحيل المسرحية. وهاك على سبيل المثال خاتمة مسرحية «فقر ونبل» كما بدت للقراء الإنجليز فى سنة ١٧٩٩. إن الزوج المكلوم يتحدث عن وفائه لذكرى زوجته الراحلة :

بلم Plum : نعم، إنها تعيش هنا — إننى أشعر بوجودها — إنها بالقرب منى — وإلا لما شعرت بالراحة؟ على هذا الكرسى قد جلست (ينظر إلى خلف الكرسى). وهاك لا يزال قليل من مسحوق الشعر، إننى أحرص عليه. على هذه المنضدة جلست وكتبت، بنفس هذه الريشة، خطابات رقيقة إلى زوجها السعيد! ها هى خطاباتها! إن كل خطاب منها ذكرى لقلبها العظيم! لحبها الوفى! إن هذا القفاز قد عملته لى — وهذا الصديرى هدية منها فى عيد ميلادى — وخصلة الشعر هذه أخذت بعد وفاتها. آه! وهاهى صورتها! (ينزع الستار عنها)

لويزا : (رافعة يديها أسفل الصورة) أمى !

بلم : (يتقهقر فزعا) أيها الفتاة ، ماذا تفعلين ؟

لويزا : (بشدة وعنف) أمى . . أمى !

بلم : (يرتعد ولا يستطيع الكلام من شدة التأثر) تكلمى ! من أنت ؟

لويزا : إنها كانت أمى .

بلم : لويزا .

لويزا : ابنتك .

(يريد بلم أن يتكىء عليها ، تخونه قدماه ويخر على كرسى إلى الخلف)

لويزا : (تهرع إليه وتضم ركبتيه إليها) أبى . . غفرانا !

بلم : هل أنت حقا ابنتى ؟

لويزا : ألا يقول قلبك « نعم » ؟

بلم : (وهو يربت على عنقها) نعم ، هو أنت !

لويزا : لقد كتبت لك خطابات دون جدوى ولهذا عزمت على محاولة كسب حنانك بنفسى .

بلم : لقد نجحت فى ذلك !

لويزا : أتغفر لى ؟

بلم : ألا تغفرين لى أنا ؟ أوه ، كيف تسنى لى حرمان نفسى طوال هـذا الوقت من هـذا العزاء (يرفع لويزا من الأرض) ابنتى الحبيبة ! ساعدينى ـ إن قدماى ترتعشان ـ سيرى بى إلى صورة أمك ، حيث أدعو لك وأباركك !

إن مثل هـذه المشاهد العاطفية مع الجرأة التى لم يعهدها العصر كانت مصدر شهرة كوتزيبيو . كما أن مثل هذه المشاهد جلبت شهرة لمعاصره أوجست فلهلم إفلاند August Zilhelm Iffland الذى تتبع خطا كوتزيبيو ، وإن كان أقل موهبة منه كما يتجلى فى مسرحية « الحطابون The Foresters » التى طبعت سنة ١٧٨٥ و « أولاد الأخ The Nephews » التى طبعت سنة ١٧٨٥ . ولكن كان عند كتزيبيو أسهم أخرى فى جعبته . فهناك مجموعة أخرى من مسرحياته تعبر عن مشاعر كالتى كان يعبر منها روسو فى كتاباته وتتلاعب بشكل ماهر بالمشاعر الإنسانية . ففى مسرحية « الضرة La Peyrouse" » التى طبعت سنة ١٧٩٨ يصور مصير رجل ألقاه القدر فى جزيرة مهجورة فيحب مالفينا المرأة المتوحشة ، فى الوقت الذى يحتفظ فيه بحبه لزوجته أدليد Adelaide . وتصور الخاتمة هذا أصدق تصوير:

مالفينا : (تلتفت بحنان إلى أديليد وإن كانت ترتعش) لقد صليت من أجلك ، ومن أجل نفسى ـ فلنكن أختين !

أديليد : أختان ! (تستمر بعض اللحظات غارقة فى التفكير) أختان ! أيتها الفتاة الحلوة ، لقد أثرت فى نفس فكرة تجلب العزاء والراحة إلى نفسى ! نعم سنكون أختين ، وسيكون هذا الرجل أخا لنا إننا لانستطيع العيش معه سويا ، كما لاتستطيع إحدانا الاستئثار به (بحماس) نحن ، نحن الأختين ، سنسكن كوخا واحدا ، وسيسكن هو كوخا آخر . سنعلم أطفالنا ، وسيساعد كل منا ـ فى النهار نكون عائلة وفى الليل ننفصل ـ ما رأيك ؟ أتوافقين ؟ . . (تمد ذراعيها إلى ضرتها) عناق أخوى !

* * * *

وتسود نفس الروح مسرحية « الزنوج المستعبدون Die Negersklaven » (١٧٩٥) التى يبدو فيها إلمامه العجيب بفلسفة القرن الثامن عشر عندما يتناول الشخصيات التى تثير الشفقة و الحنان .

وتقترب كثيرا من هـذه المسرحيات وإن زادت عنها إثارة رومانتيكية تلك المسرحيات التي عالجت غزو الأمريكتين . وتبرز في هذا المجال مسرحية « الأسبان في بيرو "Die Spanier in Peru" » ومن هذه المسرحيات يسهل الإنتقال إلى النوع المسرحي الذي نجده في مسرحية Johanna Von Montfaucon التي طبعت سنة ١٨٠٠ ، ومنها إلى المسرحيات التي تعالج مواضع روسية - التي أبرزها «الـكونت بنيوسكي ، أو مؤامرة كامتشاتـكا Count Benyowsky, or, The Conspiracy of Kamtschatka التي طبعت سنة ١٧٩٥ . ولقـد استطاع كوتزيبيو بهـذا التنوع الدائم أن يجذب انتباه واهتمام الجماهير ، كما أنه قدم لخلفائه من الـكتاب المسرحيين اقتراحات عن الشكل المسرحي ، وكذلك تلميحات تنير السبيل للتطور التالي في الحبكة المسرحية .

الميلودراما في فرنسا وانجلترا

بكسيريكور Pixérécourt وأتباعه

بينما كان المسرح الألماني يكشف عن قوة حلت به فجأة ودون سابق إنذار ، إذ لم تقدم باريس المسرح الفرنسي إلا النذر اليسير مما يستحق الاعتبار . وإذا بحثنا عن السبب نجده أساسا في تصميم المسارح الـكبيرة على الاحتفاظ بالمثل المسرحية الـكلاسيكية ، هذا علاوة على الاضطرابات السياسية في هذا العصر . وكان العصر مواتيا لنمو الرومانتيكية ، إلا أن راسين Racine كان يعتمد على مكتبة واسعة من النظرات الشبه كلاسيكية في الحيلولة دون تطوير أسلوب أدبي يعنى بالتعبير عن الآراء المتغيرة التي تبعثها مدنية مختلفة .

وفي الوقت نفسه كانت جماهير النظارة شغوفة إلى مشاهدة نوع مسرحي يختلف عن هـذا النوع الذي يجه الناس لـكثرة مدح النقاد له ، ومن ثم نشأ هـذا النوع الغريب من المسرحية الذي سرعان ما شاع باسم ميلودرام Mélodrame .

لقد انتقلت هذه الكلمة أصلا من إيطاليا إلى فرنسا على أنها مرادفة لكلمة « أوبرا » ولكن ما إن حل القرن التاسع إلا وكانت قد اتخذت مدلولها الخاص الذى عرفت به فيما بعد ـ أى مسرحية شعبية بحبكة مسرحية جادة مثيرة تتخللها مشاهد فكاهية وتصطحبها الموسيقى التصويرية . وفى هذا النوع من الإنتاج المسرحى لا يصبو الكاتب إلى التعمق فى الهدف الفلسفى أو التأنق الأدبى ، ومن ثم تتجه شخوص الميلودراما إلى أن تصبح مجموعة من النماذج الثابتة التى تعرض بطريقة بسيطة واضحة لا لبس فيها ، بينما يتعمد المؤلف السماح للحركة المسرحية فى أن تطغى على الحوار . والفضل فى تطوير وتدعيم هذا النوع المسرحى يرجع أساسا إلى كوتزبيبو فرنسا جلبيردى بكسيريكور Guilbert de Pixerecourt الذى عرفه الجمهور أول الأمر عن طريق مسرحيته « سليكو أو العبيد المتسامحون Selico, or, The Magnanimous Slaves » فى سنة ١٧٩٣ ، والذى سرعان ما شكل العناصر التى سيكثر أتباعه استخدامها .

وكان مثله مثل كوتزبيبو فى تخيره لمادة مسرحياته وفى تنوع مواضيعه . ولقد اعتمد على القصص الشعبية فى كثير من حبكات مسرحياته : فمسرحية المغاربة فى إسبانيا "The Spanish Moors" (١٨٠٣) ومسرحية « فتـــاة الغابة الخرساء The Dumb Girl of the Forest (١٨٢٨) مستمدتان من مصادر فرنسية . ويتبين اتساع مجاله المسرحى فى كتابته « لروبنسن كروزو Robinson Crusoe (١٨٠٥) و « زعماء اسكتلنده The Scottish Chiefs (١٨١٩) وقلعة لوخ ليفن The Castle of Loch Leven (١٨٢٢) وفى محاكاته لكوتزبيبو كتب مسرحية « بزار Pizarre (١٨٠٢) وكريستوف كولمبس Christophe Colomb (١٨١٥) واتجه شرقا كما فعل زميله الألمانى فكتب مسرحية « مناجم بولنده The Mines of Poland (١٨٠٣) .

ولا تكشف أى من هذه المسرحيات عن قيمة تجعلها جديرة بالاعتبار الخاص ،

إلا أنه يجب أن نصدر رأيا فيها كما فعلنا مع كتابات كوتز يبيو. وعلى الرغم من انعدام قيمتها الأدبية تقريبا ، إلا أنه يجب ألا نقلل من شأن أثرها على المسرح . فطريقة سكريب Scribe المسرحية البارعة هي جماع مهارتي بكسيريكور وكوتزيبيو. ونتج عن الاثنين الميلودراما الإنجليزية . وعلى الرغم من أن جيته كان محقا دون شك في استقالته من مسرح فيمار الملكي Weimar Court Theatre عندما أخرجت مسرحية بكسيريكور «كلب مونتارجي Le Chien de Montargés — The Dog of Montargis (١٨١٦) اعتقادا منه بأنه مما يحط من كرامته ارتباطه بمسرحية يكون البطل فيها كلباً - فإن الحقيقة ماثلة وهي أن بكسيريكور يعرف جمهوره ويدرك أن الكلاب تتلاءم تلاؤما تاما مع ذوق جمهوره .

ومن السهل أن نرى كيف أصاب بكسيريكور نجاحا بأن ضمن عناصر موجودة في المسرح الفرنسي بالفعل قرب نهاية القرن الثامن عشر شكلا مسرحياً محدودا ؛ كما أنه من السهل كذلك أن نتتبع اتجاه المسرح الإنجليزي إلى الميلودراما قبل أن يبرز نفوذ بكسيريكور بسنوات عدة . ففي (١٨٠٢) كتب الكاتب توماس هولكروفت Thomas Holcroft الذي كان قد أصاب شهرة بكتابة بعض المسرحيات العاطفية - كتب مسرحية تسمى «قصة غامضة A Tale of Mystery » وهي مقتبسة من مسرحية لهذا المؤلف الفرنسي تدعى « سالينا أو طفل الأسرار Caelina or l'Enfant du Mystere » (١٨٠٠) . وبهذا افتتح هذا الكتاب هذا النوع المسرحي الجديد الذي شاع بعد ذلك . وفي الوقت نفسه يمكن أن نلاحظ وجود العناصر المختلفة التي يتكون منها هذا اللون المسرحي في كتابات أسبق من توماس هولكروفت ، فنجدها في المسرحية المثيرة التي كتبها م . ج . لويس M.G. Lewis (١٧٩٧) باسم « شبح القلعة Castle Spectre » ومسرحية « كولمبس » (١٧٩٢) ومسرحية « زورنسكي Zorinski » (١٧٩٥) للكاتب المسرحي توماس مورتون Thomas Morton . والحقيقة هي أن

المسرح لم يمده كتاب الأدب بما يكفيه من مسرحيات تتمشى مع الروح الحديثة إذ ذاك ، وكان المسرح لهذا تواقا إلى لون شعبي يتلاءم مع روحه ولقد ابتدع هذا اللون بالفعل . فلم يكن بكسيريكور وكوتزيبيو مجددين أكثر منهما معبرين ومدركين لدرجة غير عادية لمطالب عصرهما .

ولقد انتعشت الميلودراما وأصابت نجاحاً خاصا بسبب الاحتكار الذى طال عليه الأمد وخول لمسرحى دوررى لين وكوفنت جاردن الشتويين Drury Lane & Covent Garden ومسرح هاى ماركت الصيفى Haymarket دون غيرها الحق فى عرض المسرحيات .

وكانت جماهير النظارة فى ازدياد ، وكان كثير منهم يطلب أنواعاً من التسلية تخرج عن نطاق المسارح المسجلة المذكورة ، ولقد وجد مخرج لهذا بافتتاح أماكن أخرى للتسلية — سرعان ما أطلق عليها المسارح الصغيرة Minors — التى تمكنت من التملص من القانون بعرضها مسرحيات موسيقية . وهكذا لم تتمش الميلودراما مع روح العصر فحسب ، بل إنها كانت ضرورة عملية كذلك .

وعلاوة على ذلك كانت هنالك ضرورة مسرحية . فلقد أفسد مجهودات الشعراء الرومانتيكيين تغاليهم فى التمسك بالكلاسيكية كالفيرى Alfieri والتغالى فى محاكاة شيكسبير كشيللر ، أو التمادى فى الجوانب المعنوية كجيته . والمسرح الحديث كان يتطلب طرقا مسرحية جديدة تتلاءم معه ، ولم يكن هؤلاء الشعراء على استعداد للوفاء بهذا الغرض . وقبل إصابة أى تقدم فى الكتابة المسرحية كان من الضرورى اتخاذ اتجاه جديد نحو الحيل المسرحية المحضة التى قد يستفيد الكتاب المسرحيون منها — وهنا بالفعل تمكن كوتزيبيو وبكسيريكور ومن سار على نهجهما من تقديم مقترحات ذات أهمية حيوية . ولن نغالى فى القول إذا ذكرنا بأن التطور المسرحى الذى انتهى بإبسن ينبع من الميلودراما . فلقد تلقف سكريب Scribe وساردو Sardou ما قدمه للمسرح كتاب الميلودراما الأوائل وكادا

أن يجعلا من طرق الكتابة المسرحية علما من العلوم . وعلى الرغم من البون الشاسع بين سكريب وإبسن ، إلا أن الكاتب الأخير لم يكن ليتسنى له من الناحية الفنية كتابة مسرحياته بمثل هذه السهولة ما لم يمهد سلفه المغمور الطريق له . قد لا تقدم لنا الميلودراما عمقاً فى التفكير أو عنفاً فى المشاعر ، ولكنها مع هذا أحدثت أثراً قويا فى تطور المسرح الحديث .

* * * *

انتشار المأساة الرومانتيكية

The Spread of Romantic Tragedy

وبينما سادت الميلودراما مسارح انجلترا وفرنسا ، إذ بدول أخرى يتذوق بعضها المتع المسرحية لأول مرة فى تاريخها ، تقوم بمحاولات جليلة ؛ وإن كانت فاشلة فى أغلب الأحوال ، فى إنتاج مآسى من النوع الرفيع الممتاز . وفى معظم الأحوال أنتجت هذه المجهودات ، الذى كان يقوم بها شعراء لا يتمشون مع مستلزمات المسرح فى عصرهم ، مسرحيات تصلح للقراءة أكثر منها للتمثيل المسرحى . ونظراً لأن جل اهتمامنا ينصب على المسرح ، فليس هنا ما يلزم الإفاضة فى الحديث عن هذه المآسى الكثيرة التى كتبت بمختلف اللغات ، وكل ما يلزم هو استعراض سريع فى مختلف البلاد للأعمال المسرحية التى تتضمن قيمة فنية ذاتية والتى تمثل الاتجاهات المسرحية أكثر من غيرها .

ففى إيطاليا التى لم يتمكن الأسلوب الشيكسبيرى من أن يدعم فيها جذوره انتقل لواء الكتابة المسرحية ، بعد أن تسلمه جيوفانى بنديمونتى Giovanni Pindemonte الذى تكشف مسرحيته «لوشيو كوينزيو شنشناتو Lucio Quinzio Cincinnato» (١٨٠٠) بداية لإدراك طريق يختلف عما سار عليه أتباع راسين Racine — انتقل لواء الكتابة إلى الكاتب المسرحى العظيم السندرو مانزونى Alessandro

Manzoni الذى تعد قصته Promessi Sposi من أروع القصص التاريخية العالمية . وكتب مانزونى للمسرح مسرحيته الأولى « أدلفى Adelfi » التى طبعت سنة ١٨٢٢ ، والتى تدور حوادثها فى لمباردى فى القرن الثامن عشر . وتجمع شخوصها بين الرمزية والواقعية . وأهم هذه الشخوص شخصية الملك دزيديريو Desiderio الذى لا يعرف إلا قانون السيف بما فى ذلك من وحشية وقسوة ، ثم شخصية ابنه الذى حولت المسيحية من طبيعته ، وشخصية البطلة النبيلة اللطيفة إرمنجاردا Ermengarda . وتعرض مسرحيته الثانية « كونت كارمانيولا Conte di Carmagnola » (١٨٢٠) دراسة لشخصية قائد نبيل أحاطته الدسائس من كل جانب وحكمت عليه البندقية التى تفانى فى خدمتها بالإعدام .

وإن كان قد تطرق إلى ذهن البعض أن هاتين المسرحيتين تستطيعان إحياء المأساة الإيطالية ، إلا أن إيطاليا مرت عقب مانزونى بفترة قفراء مجدبة استمرت حتى نهاية القرن التاسع عشر . وعبثا حاول جيوفانى باتستا نكولينى Giovanni Battista Niccolini بكتابته مسرحية بوليسينا Polissena (١٨١٠) أن يثير حماسة مواطنيه لتفضيل النماذج الإغريقية الأصيلة على نماذج راسين وألفيرى Alfieri . وأهم إنتاج لهذا الكاتب هو مسرحية « أرنالدو دا برشيا Arnaldo de Brescia » (١٨٤٣) التى يصور فيها جهود بطل المسرحية بمساعدة أوستاسيو ، كونت كامبانيا لتحطيم قوة البابا وإنشاء إمبراطورية شعبية تسير على الطرق التى كانت متبعة فى قديم الزمان . وتفشل جهود ارنالدو لوصول قوة كبيرة لا قبل له بالتصدى لها من ناحية ، وللخيانة التى كان سببها إشراك أدليد ، زوجة أوستاسيو فى المؤامرة على كره منها . ويصور نيكولينى بوضوح أهدافه السياسية فى هذه المسرحية وفى المسرحيتين السابقتين التى تسود فيهما النعرة الخطابية ، وهما « أنطونيو فوسكارينى Antonio Foscarini » (١٨٢٧) و « جيوفانى دا بروتشيدا Giovanni da Procida » (١٨٣٠) وهناك كاتب سياسى آخر

يدعى سلفيو بليكو Silwio Pellico اشتهر بنضاله من أجل تحرير إيطاليا واشتهر بكتابته ترجمة دقيقة لحياته تدعى Le Mie Prigioni . ولقد أنتج للمسرح ثلاث مسرحيات متشابهة « يوفيميو دا مسينا Eufemio da Messina » (١٨٢٠) و « استردانجادى » (١٨٣٢) و « تمازو مورو Tommaso Moro » (١٨٣٣) . وتصطبغ بالروح الوطنية مسرحيتا الكونت كارلو مارنسو Count Carlo Marenco واسم الأولى « بوندلمونتى وأميداى Boundelmonte e gli Amadei » (١٨٢٧) والثانية « لودوفيكو سفورتزا Lodovico Sforza » (١٨٣٣) . ولا تتمتع المسرحيتان بمزايا كثيرة ، وإن كانت المسرحية الثانية التى تدور حوادثها فى فلورنسا فى القرن الثالث عشر تثير اهتماماً خاصاً لتصويرها الفعال لشخصية البطل الذى يكاد يصل إلى مرتبة القديسين . ومن بين المسرحيات العديدة المتماثلة التى ظهرت فى تلك السنوات يجدر بنا ذكر مسرحية واحدة ، ألا وهى بياتريش دى تندا Beatrice di Tenda التى طبعت ١٨٢٥ ، والتى كتبها كارلو تدالدى فوريس Carlo Tedaldi Fores الذى ينجح رغم محاكاته لأسلوب عدد كبير من المؤلفين من بينهم شيكسبير وألفيارى فى عرض صورة رائعة لشخصية بطلة المسرحية .

وتلمع هذه المسرحيات بما فيها من روح سياسية أكثر من تمشيها مع المستلزمات المسرحية . إن الشعراء ، كما هى الحال فى أماكن أخرى ، كانوا بعيدين عن الاتصال بالمسرح الشعبى حيث جماهير النظارة التى لم تكن لتستسيغ هذا الجو الفلسفى العزيز المنال وتتمتع بجو الأوبرا الرومانتيكية وبفكاهات المسرحيات الهزلية .

ولقد فشلت كذلك دول أخرى فى الإسهام بكتابات مسرحية تستحق الذكر من هذا الطراز ، وإن كان من المهم أن نلاحظ أن دولا عديدة تدين ببعثها المسرحى لوحى الحركة الرومانتيكية . وإن لم يظهر فى هذه السنوات شىء ذو بال ، إلا أن الدافع الذى أوجدته هذه الحركة الرومانتيكية كان على ما يبدو ذا أهمية

كبيرة . فهناك مثلا اسكنديناوة التى بدأت تتململ انتظارا لظهور عبقرية إبسن . وفى الدانمرك ظهر آدم جوتلوب أولينشلاجر Adam Gottlob Oehlenochleger ولقد اندفع تحت تأثير شيللر إلى حد كبير فى إنتاج مسرحية « إيرل هاكون Haakon Jarl" (١٨٠٧) التى يدافع فيها عن عقيدة الإنسان البدائى المتوحش . ومسرحية « بالناتوك "Palnatoke (١٨٠٩) التى تعالج فى أسلوب المأساة أسطورة تيوتونية "Teutonic Myth « ومسرحية غرامية تدور حول العصور الوسطى تسمى « أكسل وفالبورج Axel and Valborg »(١٨١٠) . وتوج أعماله بمسرحية جديرة بالاهتمام كتبت بالألمانية وتسمى « كوريجيو "Correggio » (١٨٠٩) وتدور قصة هذه المسرحية حول شخصية فنان أشبه بالقديسين يسمى أنطونيو أللجرى Antonio Allegri الذى يعيش بين أصحابه فى جو زاخر بالعاطفية والرمانتيكية معتبرا الفن بديلا عن الدين . ومن الطريف أن نلاحظ بأنه قد نجد هنا مصدر هذه المسرحيات العديدة التى كتبت فى القرن التاسع عشر والتى تدور حوادثها حول حياة الفنانين . ولقد كان لاستخدامه المسرحية التاريخية أثر قوى واسع النطاق يكاد يشمل كل كتاب المسرحية الإسكنديناويين فى أواخر القرن التاسع عشر . وعلى الرغم من وضوح النقائص الرومانتيكية فى مسرحياته إلا أنها كانت من القوة بمكان جعلها تؤثر على عقول كتاب أكبر منه شأنا .

ولقد أنجبت السويد الكاتب المسرحى بنجت لدنر Bengt Lidner الذى نالت مسرحيته « موت الكونتيسة سباستارا Grefvinnan Spastar as dod Death of Countess Sq astara (١٧٨٣) كثيرا من المدح فى وقت من الأوقات . وكان يزامله الكاتب السويدى أريك جوهان ستاجنيليوس Erik Johan Stagnelius الذى كتب مسرحية شعرية تسمى « الشهداء The Martyrs—Martyrerna (١٨٢١ - ٢٢) ومأساة تدعى Bacchanterna — The Bacchanals (١٨٢٢) . ولقد كان للكاتبين أثر كبير على أولنشلاجار Oehlenschlager .

ونفس الانتعاش المسرحى يمكن أن نتلمسه فى المناطق الروسية البعيدة . وعلى الرغم من أن كل المسرحيات التى كتبت هناك قبل منتصف القرن التاسع عشر كانت ملاهى تقريبا ـ إلا أنه يجدر بنا ألا نهمل المجهودات الطويلة المتصلة لمحاولة إنشاء مسرح يقدم المآسى والمسرحيات الشعرية الجادة .

وإذا تتبعنا هذا التطور لوجدنا أولا نشاط الكاتب إسكندر بتروفتس سوماروكوف Alexander Petrovich Sumerokove وهو من أكبر المتحمسين للمسرح الفرنسى وقد أثر فيه كورينى وراسين وفولتير أعمق الأثر . وقبل نهاية القرن الثامن عشر ، على أى حال ، أخذ النفوذ الألمانى يعدل من هذا الاتجاه الفرنسى . فبعد ذلك بقليل أتت طفرة جديدة عن طريق معرفة شيكسبير وبيرون . ولقد مهد كل من فاسيلى أندريفتش زوكوفسكى Vasili Andreevich Zhukovski وإفان أندرفتش كريلوف Ivan Andreevich Krylov الطريق لظهور مؤلف عظيم ظهر أخيراً فى شخص « إسكندر سرجيفتس بوشكين Alexander Sergeevich Pushkin الذى تبدو أهميته على الأرجح فى كونه شاعرا غنائياً أكثر منه مؤلفا مسرحياً ، وإن كان قد برز فى الميدان الأخير بكتابته فى سنة ١٨٢٥ مسرحية بوريس جودونوف Boris Godunov التى طبعت سنة ١٨٣١ . وبوحى من شيكسبير على ما يبدو نجح بوشكين فى هذه المسرحية فى عرض صورة حية لشخصية طامع فى العرش يدفعه طموحه إلى عرش إيفان العظيم بقتل وريثة ديمترى ، ومثله هنا مثل ماكبث إذ يعيش ممزقا بوخزات ضميره . وإن كانت هذه المسرحية لاتتلائم تلاؤما كبيراً مع المستلزمات المسرحية ، إلا أن الصفات التى أدخلها بوشكين عليها وبخاصة معالجته لمناظر الجموع المحتشدة والنغمة الأخلاقية العميقة التى تسرى فى كل حوادثها ـ جعلتها جديرة بكل مدح . ولسوء الحظ لم يقدم بوشكين سوى هذه المسرحية . فكتاباته مثل « موتزار Mozart وساليرى Salieri تعد مقالات شعرية فى أسلوب براوننج Browning الذى

نجده فى « مقطوعات غنائية مسرحية Dramatic lyrics » أكثر منها مسرحيات تمثيليـة .

ويرتبط ذكر بوشكين بشخصية معاصرة له تقريبا ، ألا وهى شخصية ميخائيل يوريفتش لرمونتوف Mikhail Yurevich Lermontov الذى تأثر كذلك أعمق الأثر بالرومانتيكية الألمانية والإنجليزية . ويبدو أثر شيللر بارزا فى مسرحية « الإسبان » (١٨٣٠) كما يبرز أثر شيكسبير فى مسرحيته « حفـــلة تنكرية Masquerade — Maskerad (١٨٣٥) . ولا تعد أية مسرحية منهما من الطراز الأول وأن أضفت عاطفة الشاعر الغنائية على المسرحية الثانية صفة تمكنها من إثارة الاهتمام المسرحى . ففى هذه القصة المريرة نرى رجلا يحب زوجته إلا أنه عبد لغضب شيطانى يستولى عليه من حين إلى حين . يظن هذا أن زوجته خائنة فيسمها ويجن عندما يتبين الحقيقة . وفى هذه القصة تحليل نفسى عميق يستحوذ اهتماما غير عادى . وحتى فى عصرنا هـذا أثبتت مسرحية « حفـــلة تنكرية » نجاحها على المسرح .

ويقابل الشعراء الإيطاليين السياسيين ؛ الـكاتب لادسلاف السكندرفتش أوزيروف Ladislav Alexandrovich Ozerov الذى سعى إلى استخدام الشكل الـكلاسيكى للمأساة فى مسرحية « دمترى دونسكوى Dimitri Donskoi (١٨٠٧) للتعبير عن مشاعر وطنية بينما أتى بعده الـكسى ستبانوفتس كومياكوف Alexei Stepanovich Khomiakov ليحاول الأســـلوب الرومانتيكى فى مسرحيته أرماك Armak (١٨٢٧) ومسرحية « ديمترى المطالب بالعرش » (١٨٣٢) لتحقيق أغراض مماثلة . ولقد تبعهم كتاب أقل شأنا . وقد نهمل شأن هذه الأعمال ، إلا أننا إذا أخذنا بالاعتبار مسرحية بوشكين « بوريس جودنوف » فحسب لبدا إسهام روسيا فى المسرحية الرومانتيكية ذو شأن كبير .

ولقد وجدت الروح الرومانتيكية فى بولندا من يذكيها كذلك . ولم ينتج المسرح

هنـاك شيئاً جديرا بالإهتمام الجدى منذ مسرحية « طرد السفراء اليونان The Discharge of the Greek Ambassadors (١٥٧٨) وهي تدور حول حرب طرواده واحتذى فيها جان كوكشانوفـكى Jan Kochanonowaki في القرن السادس عشر حذو سينيكا ويوربيد . ثم أتى الآن ألوجزى فيلنسكى Alojzy Feliniski بمسرحيته بربارا رددبلوفنا Barbara Radzivillowna (١٨١١) وتبعه أولا جوزيف كورزونوسكى Josef Korzeniowski بكتاباته التى من بينها « امرأة جميلة Piekna Kobieta (١٨٣٤) . ثم أتى بعد ذلك جوليوس سلوكى Juliusz Slowacki وهـــو شاعر لا يفوقه إلا بوشكين . وكمعاصره الروسى تأثر أكبر الأثر باكتشافه لعبقرية شيكسبير . وتـكشف أعظم مسرحياته عن الأثر الكبير للطريقة المسرحية الأليزابيثية . فمسرحية منـدوى Mindowe (١٨٣٣) تعكس أثر مسرحيتى رتشارد الثالث وهاملت لشيكسبير ، وكذلك نرى أثر ماكبث ولير فى مسرحية « بالادينا Balladyna » (١٨٣٩) بينما نجد صدى لمسرحية عطيل فى مسرحية « مازيبا Mazepa » (١٨٤٠) وإن كنا لا نجل سلوسكى ككاتب مسرحى ، إلا أن مشاهده تـكشف عن مقدرته الشعرية ويدين له المسرح البولندى فى تطوره بعد ذلك بالفضل الـكثير .

والأثر نفسه الذى أحدثه شيكسبير نجده فى الشعراء المجريين . فبعد دراسة المسرحيات الإنجليزية كتب چوزيف كاتونا Jozsef Katona مسرحيته « بانك نائب الملك Bank Ban » (١٨٠٩) . وتقص هذه المأساة المؤثرة التى تدور حوادثها فى القرن الثالث عشر ، كيف أن الملك أندريا الثانى يترك إدارة ملكه فى يد « بان » أو « الكونت بانك » الذى يتورط فى حوادث مثيرة للعواطف العائلية والسياسية . وقد نلاحظ أن فرانز جرلبارزر Franz Grillparzer عالج الموضوع نفسه فى مسرحيته « خادم وفى لسيده A True Servant to his Lord—Ein Treuer Diener Seines Henn (١٨٢٧) . وعند ملاحظة

هذا يجب أن نعترف أيضاً بأن معالجة كاتونا للمواقف المسرحية فى مأساته تتباين، بل تفوق معالجة معاصره النمساوى. وبعد ظهور «بانك، نائب الملك» بسنتين كتب كارولى كسفالودى Karoly Kisfalody مسرحية «إيرين Irene» (١٨٢١) وهى إحدى المسرحيات التى يؤرخ بها تطور المسرح المجرى.

وأهم من هـذا كله وأجدر بالاعتبار النهضة المسرحية التى كانت تأخذ سبيلها ببطء فى أمريكا. ففى سنة ١٨٣٠ لم تنتج هذه الولايات الفتية شيئاً ذا أهمية كبيرة، ولـكن من الجلى أن نهضة ضخمة كانت فى سبيلها إلى الوجود. وقد ترجع أولى بشائرها إلى بداية القرن الثامن عشر (وقد تـكون قبل هذا التاريخ). وإذ حل تقدم واضح المعالم عقب سنة ١٧٥٠ مباشرة وبإنشاء الجمهورية الأمريكية بدت حركة واسعة النطاق ظهرت خلالها بسرعة مسارح فى المدن الرئيسية وبدأت الفرق المتجولة تعرض تمثيلياتها فى أقاصى حدود الجمهورية. وفى أوائل القرن كان الممثلون مجرد نكرات لفظتهم مسارح لندن الصغيرة، وقبل أن يحل منتصف القرن الثامن عشر انضم ممثلون أمريكيو المولد إلى الفرق التمثيلية طلباً للشهرة، وعند بداية القرن التاسع عشر تعددت مثل هذه الفرق التمثيلية حتى إن أبرز النجوم المسرحية أمثال ادموند كين Edmund Kean كانوا يرحبون بالقيام بجولات تمثيلية فى أمريكا.

ومن الطبيعى أن المسرحيات التى كانت تحتفظ بها المسارح لإعادة تمثيلها كانت تتـكون جلها من مسرحيات إنجليزية كلاسيكية، ومن المسرحيات التى لاقت رواجاً فى لندن منذ عهد قريب. ولم يتغير الحال فى هذا الصدد خلال الفترة التى ساد فيها المذهب الرومانتيكى. وكما هى الحال فى لندن أخلت ملاهى فانبره وفاركاهار Vanburgh & Farquhar السبيل إلى المسرحية العاطفية Sentimental Drama وهذه بدورها ابتلعتها الأمواج الميلودرامية العاتية التى أقبلت بعد سنة ١٨٠٠.

ولن تعوزنا الشواهد بأن هـذا المسرح الناشىء كان يتجه إلى محاولة إخراج نتاج أمريكى .

وبالرغم من أن هذه الرغبة لم تسفر عن الشيء الكثير إلا أن هذا الحافز أنتج ثماره فيما بعد . وأول مأساة أمريكية هى «أمير پارثيا The Prince of Parthia» التى كتبها توماس جودفرى Thomas Godfrey (١٧٦٥) وهى مسرحية تتحرى الأسلوب الـكلاسيكى بشكل ممل على طراز مسرحية أديسون المسماة كاتو Cato . وتعادلها فى الملل وثقل الظل أول مسرحية أمريكية تعالج موضوعاً مستمدا من الحياة الأمريكية ألا وهى « بونتيتش أو متوحشو أمريكا Ponteach ; or ; the Savages of America » (١٧٦٦) للـكاتب روبرت روجرز Robert Rogers . وبظهور الكاتب وليم دنلاب William Dunlap بدا نفوذ الكاتبين كوتزيبو وبكسيريكور ، وسرعان ما أخذ كتاب المسرح يجدون فى البحث عن مواضيع هندية من النوع الذى يزخر بالمناظر الخلابة المثيرة . فكتب جيمس نلسون باركر James Nelson Barker مسرحية « الأميرة الهندية ، أو المتوحشة الجميلة The Indian Princess ; or ; La Belle Sauvage (١٨٠٨) . بينما نرى جون أوجستس ستون John Augustus Stone يستغل هذا المجهود الأولى الذى بذله باركر وينال بحق بعض النجاح بكتابته مسرحية « ميتامورا أو آخر الوامبانووج Metamora ; o ; The Last of the Wampanoogs » (١٨٢٩) . وفى هذه السنوات بالذات كان جون هوارد باين John Howard Pyne الذى اشتهر كمؤلف لأغنية « البيت الحبيب Home, Sweet Home » ينتج مسرحيات من نوع الميلودراما مثل « جوليا أو المتجولة Julia ; or ; The Wanderer » (١٨٠٦) ومسرحيات أكثر تألقا مثل بروتس أو سقوط تاركوين Brutus ; or ; The Fall of Tarquin » (١٨١٨) بينما نجد مؤلفين أكثر جنوحا للناحية الأدبية أمثال روبر مونتجومرى بيرد : Robert

Montgomery Bird بمسرحيته المسماة « السياف Gladiator » (١٨٣١) يحاولون رفع المسرح الشعرى . ونرى أثر جهوده بعد ذلك فى مسرحيات جورج هنرى بوكر George Henry Boker التى تفضل مسرحياته والتى من بينها مسرحية « فرنسسكا دارمينى Francessca da Rinina » (١٨٥٥) التى قد تعادل فى قوتها ما كتبه الشعراء الإنجليز من مسرحيات ذلك العصر .

وبالرغم من هذا فإن مسرحية فرنسسكا دارمينى خالية من الحياة مليئة بالتصنع . ولم يكن أمام المسرح الأمريكى وقتئذ ولمدة نصف قرن تلت ، إلا أن يحاول بشىء من الحذر كتابة مسرحيات وكتابات تعبر عن أمل فى المستقبل أكثر من تعبيرها عن اعتداد بالحاضر .

وهنا وكما هى الحال فى كل مكان ، لم يقدم المسرح الرومانتيكى إلا النزر اليسير . إن الكتابة للمسرح تستلزم السيطرة على المادة المسرحية ولا يمكن خلق مشاهد قوية عن طريق الحماسة فحسب . لقد ألهبت الأحلام السياسية والتخيلية عقول هؤلاء الشعراء وأقضت مضاجعهم لدرجة جعلتهم عاجزين على أن يولوا المسرح ومستلزماته الاهتمام الواجب ، بينما كان زملاؤهم كتاب الميلودراما ، الذين كانوا لا ينالون منهم إلا الازدراء ، يعرفون طريقة كتابة مشاهد مسرحية فعالة الأثر وإن أعوزتهم الأهداف النبيلة التى كان يرمى إليها هؤلاء الشعراء . وإذا ألقينا نظرة إلى المسرح فى شتى أنحاء العالم من ١٨٠٠ إلى ١٨٣٠ فإننا لا نجد إلا أملا خافتا فى تحسن الأمور . وإن تدبرنا هذا إلى جانب ما سيأتى به المستقبل ، فإننا ندرك بأن بذوراً قد نثرت حينذاك قدر لها أن تزدهر وتؤتى أكلها بعد ذلك بخمسين عاما .

الفصل الثانى

الملهاة والمسرحية الموسيقية الصاخبة

وخلال تلك الفترة التى خيم عليها طابع الكآبة الرومانتيكى ، وسادها صخب السياسة ، كانت الابتسامة ما تزال تعرف طريقها إلى وجوه الناس . حقيقة أن أهل الفكر كانوا ميالين أحياناً إلى الرصانة المتكلفة ، إلا أن عامة الناس على الأقل ظلوا محتفظين بروح الفكاهة الحقة الصادقة ، النابعة من القلب .

وهنا ، كما فى مجال المأساة ، يجدر التمييز بين المجهودات الأدبية التى ظهرت فى ميدان الملهاة الراقية ، وتلك المحاولات الأقل جدية والتى قصد بها الاستهلاك الشعبي . فتنخرط فى سلك الميلودراما ، الفودفيل والمسرحية الموسيقية الصاخبة والموسيقية الهزلية .

* * * *

مسرحية النقد الاجتماعى فى روسيا

جريبويدوف وجوجول Griboedov and Gogol

تحتل المكانة الأولى فى هذا الميدان من حيث أصالة الفكرة وروعة التنفيذ ملهاتان روسيتان Gore ot Uma (وترجمتها الحرفية « ويل من فرط الذكاء ») والمعروفة كذلك باسم « أذكى من اللازم » التى ألفها السكندر سرجيفتى جريبويدوف Alexander Sergeevich Griboedov والتى مثلت لأول مرة بعد وفاته فى سنة ۱۸۳۱ . أما الثانية فهى « المفتش العام Revizor » (۱۸۳٦) ومؤلفها نيكولاى ڤازيليفتش جوجول Nikoloai Vosilievich Gogol . وتتسم هاتان

المسرحيتان بروح مختلفة تماماً عن أى إنتاج معاصر لأى من الكتاب الأوربيين ـ روح يمكن أن نميز فيها الأساس الأصيل للواقعية والكوميدية الروسية الطابع .

وقد سبق أن دلت بعض الشواهد فى القرن الثامن عشر على وجود الإمكانيات لتأليف نوع وطنى من الملهاة النقدية . بل لقد وجدت كاثرين العظمى Catherine the Great متسعاً من وقتها بين الدسائس الغرامية وإدارة مقاليد الحكم لتكتب (سواء بالفرنسية أو الروسية) أحــــد عشر مشهداً كوميديا . وفى هذه المشاهد غرست الكاتبة ـــ بالرغم من أصلها الألمانى والدماء الزرقاء التى تجرى فى عروقها ـ البذور الأولى لنوع من المسرحية التهكمية الساخرة ذات طابع روسى فريد . ففى « غرفة استقبال السيد العظيم Perednіaia Znatnavo Boiaxina » سنة ١٧٧٢ ، يعرض المشهد عدداً من الناس يرفعون التماساً وكلهم أمل ورجاء ، ولكنهم ينصرفون بعد المقابلة بخفى حنين . أما مسرحية « أيها الزمن O Vremia » سنة ١٧٧٢ ، فهى تقطر سخرية على التظاهر والتصنع وغيرهما من السخافات وذلك فى أشخــاص ثلاث سيدات مدعيات خانزاكينا Khanzhakina وفستنيكوفا Vestnikova وشوديكينا Chudikina وهن من سكان الأقاليم . وتتجلى مقدرة المؤلفة الفــائقة فى التهكم على الاعتقاد فى الخرافات السخيفة وذلك فى شخص « كاليفالكزرستون Kalifalkzherston » (وهو صورة كاريكاتيرية لكاجليوستروه Kagliostro) الشخصية الرئيسية فى مسرحية « المحتــال Obmanshchik » سنة ١٧٨٦ وكذلك فى مسرحية « الساحر السيبيرى Shaman sibirsku » سنة ١٧٨٦ .

ولم تكن هذه الخاصية التى تتجه إلى النظرة المباشرة للحياة وتصوير غرائبها ، والرغبة فى إظهــار حماقات الناس فى المجتمع ، وتفضيل رسم صورة من الحياة على تتبع التطور الشكلى للحبكة المسرحية ، لم تكن هذه الخاصية وقفا على كاثرين فحسب ، كما نتبين من مسرحية البريجادير Brigadir التى كتبها « دنيس إيفانوفتش فونفيزين Denis Ivanovich Fonvizin » سنة ١٧٦٦ . ففى هذه

الملهاة الشيقة نجد أن اهتمام الكاتب بوصف الشخصيات وجو المسرحية ، يفوق بكثير اهتمامه بالحبكة المسرحية . حقيقة أن هناك بالفعل دسيسة فى المسرحية ، يتمكن عن طريقها « إيفانوشكا Ivanushka » ابن البريجادير المتقاعد من أن ينال يد صوفيا ابنة المستشار ، فى الوقت الذى يتنافس مع والده على كسب غرام زوجة المستشار (وهى تهوى كالابن قراءة الروايات الرومانسية الفرنسية) .

وقد كتب فونفيزين مسرحية أخرى لا تكاد تقل روعة عن الأولى هى مسرحية الأبله Nedorosol سنة ١٧٨٢ التى يبرز فيها Milrofanuskka وهو شاب أبله يريد أن يتزوج « الليلة إن أمكن » ولا يهمه من تكون العروس وهو يتمشى مع جو عائلته بما فيه من حماقة . ويتمثل أسلوب الكاتب أصدق ما يكون فى مسرحيته التى لا تقل شأناً عن سابقتها ، وهى مسرحية « اختيار معلم Vibor Guvernera » حوالى عام ١٧٩٠ . وهى تصور المزاعم السخيفة التى تتمثل فى تصرفات كونت جاهل وزوجته التى لا تقل عنه جهلا فى سعيهما لتعيين معلم ، فيفضلان « مقلم أظافر » فرنسيا على عالم روسى ، وهو يصور هذا فى ثوب كاريكاتيرى مرح وإن أعوزه بعض العمق أحياناً .

ولم تمض إلا سنوات قليلة حتى ظهرت مسرحية « الاحتيال Yabeda » سنة ١٧٩٨ تأليف فازيلى ياكوفليفيتش كابنيست Vasili Yakovlivich Kapnist وهى مسرحية تعالج بتهكم وبلهجة واقعية قوية وسائل الاحتيال التى يلجأ إليها حكام الأقاليم . وهناك كاتب آخر اتبع نفس الطريق هو ميخائيل ماتينسكى Mikhail Matiniski الذى انهمك فى معالجة النقد الاجتماعى فى مسرحيته « السوق Gostinii dvor » سنة ١٧٩١ كما ساعد على تطوير إمكانيات هذا النوع من الملهاة الواقعية الوطنية التى تصدت لها كاترين فى بادىء الأمر .

وكانت الثمرة المباشرة لهذا التراث هى مسرحية « ويل من فرط الذكاء » لجريبويدوف ، التى نظمت فى أسلوب شعرى رقيق يتسم باللطافة والبراعة . وهى تستمد قوتها من الصور السابقة للحياة ، إلا أنها تضفى على هذه الصور رقة

ودقة لم تعهدهما المسرحية الروسية من قبل . ولكن هذه الملهاة التى ظهرت فى عام ١٨٢١ لم تحظ حينذاك وحتى عشرة أعوام تلت بعرض مسرحى ولو جزئى، كما حالت الرقابة الصارمة دون عرض كامل لها على المسرح حتى العقد السابع من هذا القرن . ورغماً عن هذا فقد كان الناس متلهفين على قراءتها ، كما كان لها فضل ولا شك فى تدعيم تقدم المسرح الروسى . والمسرحية من حيث الشكل لا تعدو كونها سلسلة من المشاهد الفكاهية ، إلا أن الطريقة الحية التى ربط بها جريبويدوف هذه المشاهد بعضها ببعض لتشهد بامتياز حق لكتاباته . وتبين بطل المسرحية «تشاتسكى Chatzki » الشاب الذى يضيق ذرعا بحماقات المجتمع يسير بخفة ممتعة نحو خاتمته المخيبة لآماله . إنك لتجد فى هذه المسرحية الفكاهة الحقة والظرف ، وهذا العنصر الفريد الذى كثيراً ما نلحظه فى إنتاج جوجول ، ألا وهو الضحك الذى يخفى وراءه الدموع .

وعلى الرغم من أن تشاتسكى يعبر بوضوح عن كثير من آراء جريبويدوف إلا أن عقليته ومدى إحساسه بأخطاء المجتمع لا ينجيانه من المصير الذى يصل إليه فى النهاية ، إذ يصبح وحيداً محروماً من محبوبته صوفى . أما فى شخصية «فاموسوف Vamusov » والد صوفى ، فإن جريبويدوف يعرض صورة الموظف الرسمى بما له من خبرة بالحياة والذى يثور شاتسكى ضد سيطرته ويعلنه برفضه لإحدى الوظائف فى القصر ، فيصيح فيه فاميوسوف :

« ها أنت ذا ! إنكم جميعاً تختالون هذه الأيام ! كان يجدر بك أن تستفسر عن كيف كان أجدادك يتصرفون ، فكم من فائدة كنت تجنيها من أمثالهم . خذ مثلا عمى المرحوم ماكسيم بتروفتش، كان يتناول طعامه لا فى إوان من الفضة بل من الذهب . كان فى منزله مائة خادم ، كما كانت حلته مزينة فعلا بالأوسمة والنياشين . كان يجر عربته لا حصان واحد بل ستة وأمضى طول حياته فى القصر – ويا له من قصر ! إن الماضى لم يكن كالحاضر ، لقد خدم كاثرين . وفى تلك الأيام كان لكل

فرد اعتبار .. وعمى ! أى أمير أو كونت كان يمكن أن يضارعه ؟ لقد كان مهيباً وصارما ، إلا أنه كان يعرف متى يحنى رأسه . حدث فى أحد الاستقبالات أن تعثر وسقط على الأرض حتى كاد أن يدق عنقه . وتأوه الرجل العجوز ، فكان جزاؤه ابتسامة من سموها الملكى - بل لقد ضحكت . فماذا فعل ؟ نهض ، وسوى ملابسه وانحنى - ثم سقط ثانية ، عمدا هذه المرة . فقوبلت سقطته بعاصفة من الضحك ، ولذا سقط مرة ثالثة . فماذا كان رأى الجميع فى ذلك ؟.. إنه فى غاية الذكاء . قد تكون هذه السقطة سببت له ألما ، إلا أنها رفعته . فبعد ذلك ، من الذى كان يسأل عنه على مائدة اللعب ، ماكسيم بتروفتش . من الذى كان يتلقى أحسن ترحيب فى القصر ؟ ماكسيم بتروفتش . من الذى كان يتلقى أحسن عناية واهتمام ؟ ماكسيم بتروفتش . من الذى ارتفع قدره ؟ ماكسيم بتروفتش . من الذى منح معاشا ؟ ماكسيم بتروفتش . إنكم أيها المترفعون المحدثون لأقزام إذا ما قورنتم بمثل هذا الرجل ».

وبعد ذلك تأتى آخر كلمات شاتسكى الشهيرة منطلقة كالقذائف . إنه يقول لفاميوسوف :

« آسف ! إن كل واحد يحاول أن يفسر لى شيئاً لا أستطيع فهمه إننى كمن يتحرك فى حلم . (بانفعال) يالى من ذلك الأحمق الأعمى الذى كنته يوما ما ! عمن كنت آمل أن أجازى على كل ما قاسيته ؟ لقد اندفعت ، جريت بل طرت ! آه كنت أرتعد لأنى كنت أعتقد أن السعادة كانت قريبة (موجهاً كلامه لصوفى) لمن كنت أهمس كلمات الحب الرقيقة ؟ حتى أنت ! يا إلهى . من هو ذاك الذى اخترتيه بدلا منى ؟ عند ما أفكر فى هذا الأمر أحس أن عقلى قد شل عن التفكير . لم لم تخبرينى بصراحة إنك قد قلبت الماضى إلى مهزلة ؟ إنك نزعت من ذاكرتك كل ذلك الحب الذى كان يربط بين قلبينا ؟ أما أنا فلم يجعلنى البعد أو وسائل التسلية أو تغيير المكان ، لم يجعلنى كل هذا أنسى ولو للحظة واحدة أيام شبابنا . لقد

عشت فى الماضى وتنسمت هواءه ومرحت فيه !... أما أنت ياسيدى ، ياوالد هذه الابنة ، أنت يا من تعشق الأوامر والأوسمة ، فسأتركك تتيه فى غيك . لن أسبب لك إزعاجا بطلب يد ابنتك فسيأتى من هو أحق منى لينحنى ويركع ليبنى لنفسه طريق الشهرة ، سيأتى من قد يكون جديراً بمواهب حميه المقبل . الآن لقد ذهبت أوهامى وهدأت . لقد انقشعت الغشاوة من على عينى ، واستيقظت من حلمى ... لقد حكمتهم جميعاً على بالجنون ـ أنتم العشاق الحمق والبلهاء الحقودون ، والنساء العجائز سليطى اللسان ، والكهول الذين يتهالكون فى مرح سقيم . ولكنكم على حق . فقد لا يضار من يقضى يوما بينكم ، لكن ذلك الذى يظل يتنفس فى هذا الجو الذى تعيشون فيه لابد وأن يبتلى بتبلد دائم . وداعاً يا موسكو ! لن أعود إلى هنا مرة أخرى . لسوف أسرع بلا توان لأبحث عن ركن قصى من العالم حيث تستطيع روحى المعذبة أن تجد الهدوء . أين عربتى ! عربتى ! »

وتجىء الكلمة الأخيرة من فاميوسوف : « ماذا تقول الأميرة ماريا الكساندروفنا ـــ وهو ما يقابل فى انجلترا التساؤل عن السيدة جراندى ـــ ماذا تقول فى ذلك ؟ » .

ومن هذا الجو تظهر أعظم الكوميديات الروسية الأولى « المفتش العام » تأليف جوجول . وبطل هذه المسرحية ليس من نوع شاتسكى . فخلستاكوف شاب مفكر ولكنه قابع فى بلدة أقليمية نائية لعجز موارده . وهو ليس بالمثالى كما أنه ليس بالشرير العاتى ، وإنما هو شخص نشيط يكاد يكون بسيطا ، إلا أنه واع دائماً للفرصة السانحة ، كما أنه يتمتع بروح الفكاهة مع قوة الملاحظة .

وبينما يتوقع المسئولون فى المدينة زيارة أحد المفتشين الحكوميين تلعب المصادفة دورها فيعتقدون أن هذا الشاب هو ذلك المفتش متخفياً تحت اسم مستعار . وفى المواقف التى تلى ذلك يكشف جوجول فى زوبعة من الضحك عن اختلاسات ووسائل احتيال هؤلاء الموظفين الذين يميلون النقود والهدايا

على صاحبنا — ولا عجب فى ذلك إذ أنهم أنفسهم يعيشون على الرشاوى . ثم يمنون النفس فرحين بأن مجرد قبول هذه الهدايا والنقود إنما هو تأمين لهم وضمان لمناصبهم . ويظهر أمامنا الواحد تلو الآخر - فهذا مدير التعليم الرعديد ، وهذا القاضى الكسول ، وهذا مدير البريد المتجسس ، وهذا طبيب المقاطعة الجاهل ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً ، مدير الشرطة الذى يظهر بأساً على الضعيف وترتعد فرائصه من القوى . وترتبط بهذه الشخصيات شخصيات أخرى مثل زوجة مدير الشرطة الدساسة وابنته اللعوب ، ودوبشينسكى وبوبشينسكى اللذان يمثلان كبار الملاك الأغبياء الثرثارين ، بل إن هناك من يمثل طبقة الفلاحين - إذ أننا فى مسرحيه « المفتش العام » نستعرض صورة شاملة لروسيا . وفى النهاية يفتح مدير البريد أحد الخطابات التى كتبها خلستاكوف ، فتنكشف الحيلة للموظفين المخدوعين . وفى وسط التراشق بالتهم ، يعلن أحد الخدم بما يناسب الموقف من احترام ، قدوم المفتش الحقيقى .

وفى هذه المسرحية خاصية فريدة يصعب تحليلها ، فهذا الخليط من السخرية والواقعية يبعدها عن نطاق ملهاة شيكسبير ، وإن كان جوجول يتمتع دون شك بجانب من روح الدعابة التى يتميز بها الكاتب الإنجليزى فى مسرحياته تضحك بقدر ، ورغماً عن السخرية المريرة التى يعالج بها شخصياته هناك دائماً العطف الذى يثيره نحوها . فهم حمقى وأوغاد ، إلا أنهم بشر مثلنا . وعند طبع هذه المسرحية ضمن جوجول هذا الشعار « لا تلق اللوم على المرآة إذا كان وجهك معيبا » .

ويسود جو المسرحية السابقة فى مسرحية « زواج Zhentiba » التى طبعت عام ١٨٤٧ ، والتى يعالج فيها الكاتب بأسلوب المهزلة ، وإن وجدنا بها الطابع الواقعى ، على ما يبدو فى ذلك من تناقض - يعالج قصة الشاب الأعزب الرعديد بودكوليوسين Podkoliossin الذى يسعى للزواج عن طريق خاطبة محترفة ،

ويقوم بالترتيبات لهذا الزواج ، ثم يغرى صديقاً له بالتقدم بالنيابة عنه لطلب يد العروس . وأخيراً وبعد أن تتم جميع الترتيبات بما يرضى الجميع ، نرى الزوج المنتظر يتسلق إحدى النوافذ ويولى الأدبار فزعا من السير فى مراسم الزواج . وقد عالج الكاتب هذا الموقف المضحك فى جو من المرح ، وإن كانت هناك تيارات عاطفية تعمل من وراء الستار ـ كما أنه أعطى الأهمية لا للمواقف فى ذاتها ولكن للشخصيات وبوجه خاص للإطار الاجتماعى الذى تظهر فيه هذه الشخصيات .

ولعل من الطريف أن نلاحظ أنه — فى الوقت نفسه — ظهرت فى الصرب (يوغوسلافيا) ، وهى قطر سلافى آخر Slavonic مسرحيات للكاتب جدفان ستيريجا بوبوفيك Jovan Sterija Popovic تحمل طابعا شديد الشبه بالطابع الروسى . فمسرحيته « الكذاب وزميله Lajo i Paralojo » التى ظهرت عام ١٨٣٠ تعالج فى صورة مماثلة تكلف إحدى الفتيات التى تعود إلى قريتها بعد أن تتلقى تعليما فى المدينة ، لتبدى ازدراءها لكل ما تعتبره جهلا وفظاظة . ولكنها تعود إلى رشدها عند ما يتبين لها أن البارون هوليك Holic الذى ظل يتودد إليها بمعسول الألفاظ لم يكن إلا أفاقا .

وفى هذه المسرحية ، كما فى المسرحية الروسية ، نجد أن الملهاة لا تستمد روحها من الدسائس وإنما من تحليل الشخصيات والروابط التى تربط بينهم ، وكذلك من رسم الإطار الاجتماعى الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات .

* * * *

عالم الجان والمسرحية الشعبية

وفى تلك السنين التى كانت تسعى روسيا خلالها سعيا حثيثا نحو تشكيل طابع مميز للتعبير الكوميدى كان هناك بعض الكتاب المسرحيين فى أنحاء أخرى يحاولون تطوير نوع من المسرحية ، وإن كنا غالبا ما نهمله فى كلامنا عن المسرح فى القرن

التاسع عشر ، إلا أنه فى الواقع يعتبر من أهم العوامل ذات الأثر الفعال فى ذلك الوقت .

فنحن حين نفكر فى الرومانتيكية نجد أن ذلك الطابع الجاد الشبيه بالنزعة القوطية أول ما يتبادر إلى ذهننا ونميل إلى إغفال الحقيقة القائلة إن ذلك الخيال الخصيب الذى أنتج الكثير من المآسى الشعرية قد ساهم أيضا فى نطاق الملهاة حيث غذى تربة المسرحية الموسيقية الصاخبة بما فيها من غرابة الخيال .

وفى ألمانيا ، بينما كانت المآسى القدرية ومسرحيات الميلودراما تأخذ طريقها إلى المسرح على يد «كوتزيبو Kotzebue » ظهر نوعان من الملهاة جديران بالاهتمام . فبينما يعالج اللون الأول الواقع فى أسلوب ساخر يجمع بين الواقعية والخيال ، يستغل الثانى إمكانيات عالم الجان بما فيه من خوارق وخرافة فى أسلوب يربط ما بين الخيال والواقع . أما من حيث الأمثلة ، فما علينا أن نذهب أبعد من تلك التجارب التى قام بها فى الملهاة كاتبان عادة ما نقرن اسميهما بإنتاج ذى طابع رومانتيكى جاد .

وقد أشرنا من قبل إلى « هنريتش فون كليست Heinnch von Kleist ومآسيه ولكنه كتب علاوة على ذلك مسرحية « الأبريق المكسور Der Zerbrochene Krug »عام ١٨١١ . أما الأبريق الذى تستمد منه المسرحية عنوانها فتمتلكه السيدة مارت رل "Frau Marth Rull" وتعتز به كثيراً ، ولذا فعندما يوجد مكسورا ، تثار من أجله قضية فى المحكمة . وقبل أن تسدل الستار على الفصل الوحيد يكون معروفا أن القاضى هو المتهم الحقيق وأن المشكلة كلها كانت نتيجة محاولته الشهوانية للإيقاع بابنة « السيدة رل » فى حبائله . وظاهر الأمر يجعلنا نرى أن هذا هو العالم الحقيق ، ولكن الباحث المدقق يكشف من وراء هذه المظاهر الواقعية عن أساس ميتافيزيقى ، يكشف عن طريق الحبكة المسرحية وفى الأسلوب الرمزى عن موضوع أكثر عمقا . ونجد شيئا من هذا القبيل فى المسرحية

الهزلية « المربية Die Gouvernante » التي كتبها « تيودور كورنر Teodor Korner » عام ١٨٣٣ ، وكذلك في مسرحية « الثرثار المتباهي Der Datterich » التي كتبها الشاعر الشعبي « يوحنا إلياس نيبرجال Johann Elias Niebergall » سنة ١٨٤٠ .

ويمكن أن نعتبر هذه الملهاة ممثلة لواحد من الاتجاهين . أما الاتجاه الآخر فيتجلى في كتابات « لودفيج تيك Ludvig Tieck" فمسرحيته حياة القديسة جينوفيفا وموتها Leben und tod der Heiligen Genoveva رغم ما أصابته يوما ما من ثناء عظيم ، إلا أنها مسرحية ضئيلة الشأن . وهي مسرحية رومانتيكية عاطفية تدور حول سيدة حقود من سيدات العصور الوسطى عاشت ست سنوات في كهف في غابة قبل أن تعود إلى زوجها . أما مسرحية « قيصر أوكتافيانوس Kaiser Octavianus » (طبعت عام ١٨٠٤) التي تشبه المسرحية الأولى شبها كبيراً من حيث الحبكة المسرحية ، فهي لا تكاد تعلو عليها ، إذا ما أستبعدنا براعة الكاتب هنا في سلاسة الحوار وموسيقاه .

إلا أن الأمر يختلف تماما إذا ما انتقلنا من هذه المجهودات الجادة إلى سلسلة المسرحيات الساخرة الخيالية المستمدة من قصص الجان ، والتي تبدأ بمسرحية « ذي اللحية الزرقاء Blaubert » ومسرحية القط ذي الحذاء (Puss — in Boots) Der Gestiefelte Kaler ثم مسرحية « العالم رأسا على عقب Die Uerkehert Welt » وكلها مطبوعة في مجموعة عام ١٧٩٧ ، وتمتد حتى مسرحية « زربينو أو البحث عن ذوق سليم Zerbino, oder die reise Natchdem Gutten Geschmack » وكذلك مسرحية حياة وموت ذي القبعة الحمراء الصغيرة Leben Und Tod des Kleinen Ratkappchons (The Life And Death Of Little Red Riding Hood) وقد نشرت كلتاهما عام ١٧٩٩ . ثم فيما بعد مسرحية القدر Fortunatis التي كتبت عام ١٨١٥ . وفي هذه المسرحيات

يقوم « تيك » بعدة أشياء تسترعى الانتباه . فهو أولا ينهج نهج جوزى Gozzi فى وضع موضوعاته المستمدة من الأساطير فى قالب ساخر ، وهو ثانيا يزيل الحواجز بين المتفرجين والممثلين ، بحيث نجد صورة رومانتيكية فكرية لما كان يحدث بالأمس من هلزا بوبين Hellzapoppin الصاخبة . ويتمخض عن هذين العنصرين ذلك التعبير الواضح عن السخرية التى يميز « تيك » وزمرته . ففى مسرحية «ذى اللحية الزرقاء» تتداخل عناصر الفـــزع والتصوير الرمزى والسخرية الأدبية بعضها بالبعض الآخـــر وتمتزج امتزاجا كاملا . وفى مسرحية « القـــط » (Puss in Boots) يبدو النقد الاجتماعى الموجه إلى حركة التنوير فى القرن الثامن عشر جنبا إلى جنب مع مناظر صاخبة مرحه تثير عاصفة من الضحك ويشترك فيها كل من المتفرجين والممثلين . أما فى مسرحية « العالم رأسا على عقب » فإن المتفرجين يتجهون فعلا إلى خشبة المسرح ليشتركوا فى القتال بين أبوللو Apollo والطاغية سكاراموش Skaramuz.

وتروى مسرحية « زربينو » كيف سافر ذلك الأمير ذو النزعة العاطفية الرقيقة فى رحلة ليبحث عن ذوق سليم ، ولكنه عندما يعود يكشف أن كلبه الأليف قد أصبح « فيلسوف القصر » ، فإذا ما ناداه بقوله « ياكلب » كان فى ذلك صدمة كبيرة للجميع ، مما يدعوهم إلى الحجر عليه باعتباره مجنونا .

وأروع من هذا طريقة الكاتب فى معالجة قصة ذى القبعة الحمراء الصغيرة "Little Red Riding Hood" التى تظهر فيها شخصية البطلة كابنة لوالدين فاسدين (فأمها من أنصار المذهب التعقلى ، وأبوها سكير) وهى بالتالى تتلوث بهذه البيئة فهى عنيدة أنانية مغرورة . وعندما يلتهمها الذئب لا يكون ذلك نتيجة لبراءة طفولتها ، وإنما لغباوتها المتأصلة . والذئب نفسه يظهر لنا فى حدود هذا الإطار ، فهو أيضاً ضحية الظروف : المثالى الذى أصبح حقودا بعد أن انقشعت الغشاوة من عينيه .

ويرتبط بهذه المسرحيات فى ذهننا كاتب آخر . فمن بين كتابات كريستيان ديترتش جراب Christian Dietrich Grabbe ذات الطابع الرومانتيكى الجاد ، نجد تلك المسرحية التى كتبها عام ١٨٢٢ « الهزل والتهكم والسخرية ، وهدف أعمق » "Scherz, Stair, Ironie Und Tiefere Bedeutung" وفيها خليط غريب من الشخصيات : البارون فون هالدنجن وابنة أخيه «ليدى» ، والشاعر راتنجيفت ، وأحد كتاب التاريخ الطبيعى ، والشيطان وعدته ، ثم جراب نفسه . وهذه وإن تكن مثالا مبالغا فيه ، إلا أن ما فيها من غرابة الأطوار ليعبر بوضوح عن تلك الحالة النفسية التى تمخضت عنها أهازيج الشعراء ، والتى نتجت عنها كذلك تلك المسرحيات الصاخبة الفظة التى كتبها الدخلاء من الكتاب الشعبيين .

ونحن إذ نتأمل تطور هذه الملهاة الخيالية الخارقة ، نستعيد إلى الذهن ذلك الأثر الكبير الذى أثاره فى ألمانيا الفهم الحقيقى لمسرحية « الخرافة » "Fiabe لجوزى ، وكذلك تلك المسرحيات الإسبانية مثل « الحياة حلم Life is a Dream » التى كتبها كالدرون Calderon. ومن بين إنتاج شيللر Schiller ترجمة توراندور Turandor . أما شليجل Schlegel فقد قام علاوة على ترجمته الشهيرة لشيكسبير ، بكتابة مجلدين عن المسرح الإسبانى (١٨٠٣ - ١٨٠٩) ولم يقم جريلبارزر Grillparzer بترجمة مسرحية كالدرون عن الحلم فحسب ، بل كتب أيضاً مسرحية من لدنه تسمى « حالمة تلك الحياة Der Traum ein Leben عام ١٨٣٤ . وفيها البطل الشرقى « روستان Rustan » بدلا من أن يمر بأحداث يعتقد فيما بعد أنها كانت حلما ، نجده يحـــلم وهو نائم بما يؤثر فى حياته الواقعية ، وهذه المسرحية فى الواقع لا تكاد تكون ملهاة بالمعنى الصحيح ، فى الوقت الذى نجد فيه أن طريقة الكاتب نفسه فى التغالى فى التعبير عن مفاهيمه الفلسفية فى مسرحيته الأولى « ويل للكاذب » Weh dem der lugt عام ١٨٤٠ ، نجد أن هذه الطريقة تكاد تبعد المسرحية تماما عن نطاق كل ما هو مضحك ، إلا أن الروح

التى تبعث الحيـاة فى هذين الإنتاجين ليست بعيدة تماما عن تلك التى ظهرت فى المحاولات الأولى التى حملت فى ذلك الوقت طابعا أكثر مرحا وخيالا .

وأخيراً ، فلننتقل إلى المسرحيات الأخرى الأقل تكلفا والأكثر شعبية والتى ألفها الكاتبان النمساويان چوهان نسترورى Johann Nestroy ومعـــاصره فرديناند ريموند Ferdinand Raimund الذى يفوقه قدرة والذى سبقه فى هـذا المضمار بفترة قصيرة ، فعند « نسترورى » نجد مزيجا من العناصر التى استغلت خلال النصف الثانى من القرن إلى أقصى مداها ، بل ربما لدرجة مملة ، فمسرحياته جريئة لا تقيم وزنا للقيم المسرحية القائمة ، فانغمست فى التهكم على المجهودات التى قام بها كتاب عصره فى مضمار المأساة ، وهى تهدف صراحة للتسلية والترفيه ، ولا ترى حرجا فى عرض الغرائب والمستحيلات ويتميز أسلوب هذه المسرحيات بالتلاعب بالألفاظ والتورية ويكون لطيفاً أحيانا ، إلا أن طابع التكلف والتعقيد غالب عليه عموما . وقد تناول « نسترورى » المهازل المستمدة من قصص الجان والتى كانت شائعة فى المسرح النمساوى ، ثم صبها فى قالب كوميدياته النيف وستين ، إما مستخدما عناصر القصة الشعبية كما فى مسرحيات يولنسبيجل أوحيلة بعد حيلة Eulenspiegel oder Schabernack uber Suhabernack « ســـنة ١٨٣٠ و روح الشرلومبازيفا جابوندز أو الثالوث سيء السمعة Der Geist Lumazivagobu-ndus oder das liederhiche Kleeblatt" سنة ١٨٣٣ ، وإما مستخدما مادة ليست بالخرافية ، ولو أن طريقة معالجته لهـا قريبة الشبه من طريقة معالجة الخوارق والمعجزات . أما الاتجاه الآخر فقد كان كبير الشبه بمسرحيات « بيراندللو "Pirandello" التى ظهرت بعد ذلك بقرن من الزمان. ففى مسرحية «الرجل المحطم» Der Zerrissene سنة ١٨٣٤ مثلا ، نجد أن البطل الذى يعتقد الجميع أنه مات ، يعيش بين أصـــدقائه القدامى بينما ، فى مسرحية « الطابق الأرضى والدور الأول أو فلتات القدر Zu' ebener und im ersten Stock, oder die

lannen des Glücks يجبر الرجل القس على النزول إلى الطابق الأرضى الذى يخليه الرجل الفقير ليستمتع بالحياة فى الدور العلوى ، وهنا نجد جوا من الغرابة والخيال ، حتى ولو أن المناظر فى ظاهرها واقعية والشخصيات شخصيات عادية .

إلا أن أعظم داعية للمهزلة المستمدة من قصص الجان هو فرديناند ريموند الذى يفوق نسترووى فى المقدرة المسرحية بشوط بعيد والذى يتمتع كذلك بنظرة أعمق فى الحياة . ففى عام ١٨٢٣ كتب ريموند مسرحيته الأولى «صانع البارومتر فى الجزيرة المسحورة Der Barometer — macher auf der Zauberinsel التى يوحى عنوانها فى الحال بأسلوبها ، وفيها تخلع إحدى الجنيات ثلاثة كنوز سحرية على كويكسيلد النمساوى صانع البارومتر . والطريقة هنا تشبه كثيراً طريقة الجنيات والكائنات الخارقة للطبيعة فى إغداق منحها على شخوص مسرحيات جوزى Gozzi ، ولو أن الغرض من هذه المنح كما يراه كل من الكاتبين ، يختلف فى الواحد عنه فى الآخر . فريموند يستخدم هذه الوسيلة ليكشف عن قيمة المزايا الأصيلة التى تتمثل فى حياة خيرة أمينة راضية . فعلى الرغم مما عاناه كويكسيلد من مضايقات فى فينا وعلى الرغم من كل المنعمات التى توفرت له فى الجزيرة المسحورة ، نجده يتوق ، إذا ما حان الوقت ، إلى العودة إلى بيته المتواضع .

وفى العـــام التالى ظهرت مسرحيته « ماسة ملك الأرواح Der Diamant des Geisterkônigs" سنة ١٨٢٤ وتدور قصتها حـــول شاب هو ابن أحد السحرة ، يوعد بتمثال من الماس إذا ما وفق فى العثور على فتاة لم تعرف الكذب مطلقاً ، وبعد مغامرات عدة وبحث مضن ، يكتشف الشاب هذه الفتاة المثالية ويقع فى حبها ويفوز بها كزوجة ـ وهذه المكافأة هى « أجمل ماسه » عليه أن ينعم بها .

ويتتبع ريموند موضوع « صانع البارومتر » بقدرة أعظم وبطريقة أكثر فاعلية فى مسرحية « الفلاح المليونير أو فتاة من عالم الجنيات Der bauer als millionar, oder das Madchen aus der Feenwelt" سنة ١٨٢٦ . والقصة كلها تتعلق

بالبطل وهو « فورتوناتوس فورتزل Fortunatus Wurzel » الفلاح الذى تهبط عليه فجأة ثروة لاحد لها ، ثروة تجلب معها أسوأ الأثر على صحته وعلى خلقه ، وتتوالى المصائب عليه الواحدة تلو الأخرى ، حتى تفر ابنته المتبناه من منزله فى النهاية (وهى فى الحقيقة إحدى الجنيات متخفية) لتتفادى زواجا كريها على نفسها يحاول « فورتزل » أن يجبرها عليه ، وأخيراً نجد الرجل الذى كان فى بداية المسرحية فتيا سليم العافية ، نجده وقد ترك وحيداً ، وأصبح الآن كهلا محطما يندم على ما فعل ويعود إلى تلك الحياة البسيطة البدائية التى كانت تسبغ عليه راحة البال والطمأنينة . وعلى الرغم من أن محور المسرحية هو ذلك البطل الفلاح ، كما يوحى بذلك عنوانها ، إلا أن الأحداث التى ترتبط به تستمد مادتها من قصص الجان ، وتكاد تعيد إلى الأذهان المسرحيات الأخلاقية القديمة ، فالفتاة المتبناة هى طفلة من الجان ، والثروة التى هبطت على « فورتزل » ترجع إلى عدو هذه الفتاة ممثلا فى شخصية الحقد نفسه .

وفى هذه المسرحية يظهر الفرق الأساسى بين ريموند وجوزى فى غاية الوضوح . أما من ناحية المظهر الخارجى فالكاتبان يشتركان فى نواح كثيرة . فالمؤلف النمساوى وإن كان لايستخدم أيا من تلك النماذج المألوفة (مثل التى نجدها فى الملهاة الإيطالية كوميديا الفنون) ، إلا أنه يتبع نموذجا قريب الشبه من نماذج سلفه الإيطالى ، وذلك بمزجه عالم القصة الشعبية بعالم الواقع ، وبتنمية كل فرصة لاستخدام عنصر التناقض فى التعليق على الحياة المعاصرة ، أما فيما عدا هذا فالكاتبان يختلفان اختلافا جوهريا ، فجوزى أرستقراطى يحن إلى عهد الفروسية ، بينما ريموند رجل طيب مخلص من أفراد الطبقة « البورجوازية » فلا تكاد مشكلة المال تدخل فى نطاق مسرحية الأقصوصة Fiabe. أما فى مسرحية « الفلاح المليونير » كما فى كتابات ريموند عموما ، فإنها تلعب باستمرار دورا خطيراً . ففى مسرحية « ملك الألب وعدو البشر Der Alpenkônig und der Menschenfeind » سنة ١٨٢٨ ، يمكن أن يعزى تحول رابلكويف إلى مقت المجتمع الذى يعيش فيه إلى

عدم توفيقه فى حياته الزوجية ـ فهو قد دفن ثلاث زوجات ـ إلا أن السبب الرئيسى هو فشله فى بعض مشروعاته المالية . وتدور المسرحية حول رحيله للبحث عن حياة الوحدة والتقائه بملك الألب وفزعه منه ، مما يجعله يقرر العودة إلى آخر زوجاته (التى تتجسم فيها كل الفضائل) إلا أن ملك الألب يتتبعه فى صورته ـ أو على الأصح فى الصورة التى كان بها قبل أن يبدأ مغامراته . وخلال هذا التصوير المزدوج لشخصية البطل فى نهاية المسرحية يطور المؤلف فلسفته فى طريقة رمزية . فرابلكويف المزيف ـ أى ملك الألب الذى تحول إلى رابلكويف فى صورته الأولى ـ يسحقه اليأس عندما يواجه بكارثة مالية ، بينما رابلكويف الحقيق ، وقد شفى تماما من كراهيته للبشر وأصبح يحيا حياة قائمة على قيم أرقى من المادية ، يحاول عبثا أن يثنيه عن يأسه ، وعندما يموت رابلكويف الشريف يكون الآخر قد شفى تماما من حماقاته .

وواضح أن الدافع هنا يكاد يعتمد كلية على الأمور المالية . ومثل هذا الاتجاه نجده سائداً فى معظم إنتاج ريموند . فمجرد عنوان مسرحيته « المتلاف Der Verschwender » سنة ١٨٣٤ يدل على مدى أهمية موضوع المال بالنسبة لكتابات ريموند ، ومدى تأثيرها على الخلق الإنسانى . وهذه المسرحية تشبه المسرحية الأخلاقية « كل إنسان Everyman » إذا ما اتخذت طابعاً دنيوياً مستمداً من قصص الجان ، وبطلها « يوليوس فون فلوتول Julius von flotwell » مبذر مستهتر يتولى رعايته خادم مخلص ، يمكن أن تتخذ صفاته الأخلاقية على أنها توضح المثل الأعلى للمؤلف نفسه . وبترتيب من « كيرستين » الملاك الخير الذى يرعى فلوتول ، يظهر له فى لحظات معينة من حياته شحاذ غريب . وعند ما يجد نفسه ، وهو فى الخمسين من عمره ، محطما تماما ، نجد أن تلك النذور التى كان يعطيها لذلك الشحاذ المنبوذ هى التى تمنحه سعادة وأملا فى حياة جديدة .

أما مسرحية « التاج اللعــــين The Cursed Crown; Die Unheilbringende » التي ظهرت في العام التالي سنة ١٧٢٩ فقد خرجت بعنصر الجان إلى نطاق جديد، فالشخصية الرئيسية هنا هو « فالاريوس » القائد الذي يحنق على ملكة « كريون Creon » فيقبل من هيدس Hades إلهة الجحيم تاجا سحريا يمنحه قوة لا نهائية على الإنسان والطبيعة، فإذا ما استغل ذلك استغلالا سيئاً تكتشف الجنية التي ترعى « كريون » أن قوة ذلك التاج المخيفة يمكن أن يبطل مفعولها إذا ما حصلت على أشياء ثلاثة ـ تاج لملك بلا مملكة، وتاج لبطل تعوزه الشجاعة، وتاج لامرأة تبدو جميلة بينما هي ليست كذلك. والطريقة التي تحصل بها الجنية على هذه الأشياء تمد المسرحية بأغلب حوادثها ونجد في هذه الحوادث التي تشمل فالاريوس الطموح وسمبليكيوس Simplicus القنوع و « الوالد Ewald » ذا النزعة الخيالية الشاعرية، نجد أن اتجاه ريموند نحو الرمزية قد بلغ هنا أقصى درجات التعبير.

ولا شك أن ريموند يعبر في نماذج حية رقيقة عن صفات معينة متأصلة في روح العصر، فهو يعكس في كتاباته خليط من العناصر التي يتكرر ظهورها في كثير من كوميديات ذلك العصر. فهناك تلك المسحة الخيالية التي يتميز بها جوزي، وهناك إظهاره العالم كحلم، وهناك الشعور بأسى الحياة ثم هناك تلك الحالة النفسية التي يلذ لها أن تقابل الإنسان بالدمى المتحركة، تلك الحالة التي تجد تعبيراً لها في مسرحية "Lustiges Komôdienbüchleinans" للكونت فرانز فون بوشي Franz von Pocci والتي يثير فيها هذا الكاتب الخلاب كاسبيرل Kasperle الضحك ممتزجا بالتأمل.

وفي المسرحيات الشعرية التاريخية، كما في تلك الكوميديات الشعبية والخرافية، يمكن أن نجد إنتاجاً مماثلا في كل بلد تقريبا. فنحن نجد روح نستروي وريموند في تلك المسرحيات التي كتبها الكاتب المسرحي الدانمركي يوحنا لودفيج هيبيرج

Johan Ludwig Heiberg مثل « الملك سليمان ويجورچين صانع القبعات سنة ١٨٢٦ Kong Lolomon og Iorgen Hattemager »و « كذبة أبريل Aprilsnarrene » فى العام نفسه ، و « روح بعد المماتEnsjad efter Doden التى طبعت عام ١٨٤١ . والمسرحية الأخيرة تمثل هذا الاتجاه أصدق تمثيل ، وفيها يصور الكاتب علية القوم فى كوبنهاجن فى أسلوب يكاد يشبه ما اتبعه « أرسطفانيس » فى المسرح اليونانى، وذلك فى مشاهد تصور الدوائر الأرستقراطية فى الجحيم . وقريبة الشبه بهذه المسرحية ماهاة هيبرج الأخرى « تل الجنيات Elverhoj » التى ظهرت عام ١٨٢٨ . وهى واحدة من أكثر المسرحيات الرومانتيكية شعبية فى الدانمرك . وفيها يسبغ الكاتب خياله الخصب على سلسلة ممتعة من سوء الفهم ، كما ترتبط الخاصية الغنائية الحقة بمواقف تحمل طابع السخرية . والعقد الأساسية تتعلق « بألبرت إبنسن Albert Ebbensen » الذى رغم حبه لآجنس Agnes يأمره الملك كريستيان الرابع بالزواج من اليزابث ، ولحسن الحظ تكون آجنس صديقة للجنيات ، فيهرع لمساعدتها كل سكان تل الجنيات من الكائنات الخارقة للطبيعة ، ولا تبطل فاعلية هذا السحر إلا عند وصول كريستيان نفسه ، وذلك بعد أن يكن قد حققن نصراً بتأخيرهن الزواج مما يدع فرصة للملك ، لكى يكتشف أن آجنس هى فى الحقيقةاليزابث واليزابث هى آجنس ، وذلك نتيجة لتغيير كان قد حدث منذ أيام الحضانة ، ونفس هذه الخاصية الخيالية تبدو فى مسرحية الكاتب السويدى دانيال أمادوس أتربوم Daniel Amadeus Atterbom « جزيرة السعادة Lycksalighetens » سنة ١٨٢٤، وهى مسرحية يبدو فيها أثر تيك Tieck واضحاً من حيث الأسلوب الذى يعتمد على قصص الجان .

أما فى بولندا ، فقد تناول الكاتب المسرحى الشهير « كونت الكسندر فريدرو Count Alexander Fredro » المادة الفكاهية الريفية وعالجها بأسلوب يتميز

بالتحرر والطرافة . وواضح أن بعض كتاباته مثل « زوج وزوجة Mazi Zona (١٨٢٢) يعتمد على النماذج الغربية ، إلا أن معظم إسهامه المسرح يتكون من مهازل قومية مثل « دون كيشوت الجديد Nozy Don Kiszot ; The New Don Quixote » سنة ١٨٢٦ ، و « سيدات وفرسان Damy ; huzary فى العام نفسه ، أو من كوميديات رفيعة تتسم بمسحة شخصية صرفه . وتعتبر مسرحية « السيد جوويالسكى Pan Jowialski » (١٨٣٣) أعظم مسرحيات المجموعة الأخيرة وأميزها بلا جدال . وهذه المسرحية التى قد نسميها « السيد جولى » تكاد تصل إلى مستوى روائع المسرح ، وهى تعالج موضوع « ترويض النمره Taming of the Shgrew » مع تحوير طريف . ويلعب دور « سلاى Sly » هنا قصصى يتقبل راضيا الحيلة التى تنسج حوله ، وذلك حتى يكتسب نظرة ثاقبة فيما يدور بخلد رفاقه ، أفراد عائلة « السيد جوويالسكى » . وهذه المسرحية المليئة بالفكاهة والضحك الذى يثير الفكر والتأمل ، هى واحدة من مسرحيات ذلك العصر العديدة التى تستحق الترجمة . وتشبه هذه الملهاه ملهاة أخرى هى « الانتقام Zemsta » (١٨٣٥) التى تظهر فيها صورتان حيتان لجارين هما « تشسنيك رابتوسيويســـك Czesnit Raptusiewicz والموثق ميلشك Milezek » إذ يدخلان ، نتيجة لاختلافهما حول سور ، فى مؤامرات معقدة تنبع من شخصيتهما وتساعد فى الوقت نفسه على الكشف عن أخلاقهما .

أما فى إيطاليا فلم يكن تطور الملهاة الخيالية بمشكلة طالما كان تراث الملهاة الإيطالية « كوميديا الفن » لم يزل أساسياً . إلا أنه يلاحظ أن هـذا التراث كان فى ذلك الوقت مقصوراً على المجهودات الارتجالية التى كانت تظهر على المسارح الشعبية . أما فيما بعد فقد كان لروح الخيال أن تزدهر فى The Teatro del Grottesco الذى أخرج « بيراندللو Pirandello » . وربما بدا غريباً أن تطل الملهاة الإيطالية ذات الطابع الأدبى خلال تلك المراحل المبكرة من القرن فى أيدى

أمثال « البرتو نوتا Alberto Nota » الذى كتب سنة ١٨١٢ مسرحيته العاطفية أترابيلارى Atrabiliare ذات الإطار اللندنى المميز ، ثم مسرحية « الكسيح كما يتخيل نفسه The Invalid in his own Imagination ; L'ammalato per immaginazione » سنة ١٨١٣ ، ذات الحبكة الآلية ، ثم مسرحيته التى تثير الشفقة « العروس Sa novella Sposa » سنة ١٨٢٧ ، وأخيراً مسرحيته العاطفية « السوق La Fiera » سنة ١٨٢٩ . ويسود مثل هذا الجو إلى حد ما مسرحيات فرانسسكو أوجستو بون Francesco Augusto Bon زميل نوتا Nota الذى يقل شهرة عنه ، والذى لم يكد يتعدى السخرية الباهته من المشاعر الرومانتيكية السائدة ، وهى تتجلى فى شخص السيدة المتعالمة أنتونيا فى مسرحيته « السيدة والقصص La donna e i Romanzi » سنة ١٨٢٩ .
أما أحسن إنتاج « بون » فهو تلك السلسلة من مسرحيات لودرو Ludro التى تبدأ بمسرحية «لودرو ويومه العظيم Ludro e la sua gran giormata » سنة ١٨٣٣ ، وهناك كاتب مسرحى ثانوى آخر يكفى أن نمر عليه مر الكرام . وهو « چيوڤانى چيرود Giovanni Giraud » الذى يمكن أن نتخذ مسرحيته « الزوجان الغيوران السعيدان L gelosi fortunati » سنة ١٨١٨ كمثال حى لكتاباته ، وفيها يكتشف الزوجان بعد أن يعترف كل منهما للآخر بغيرته ، أن تلك الغيرة ما هى إلا أداة فى خدمة كيوبيد . وهنا فى إيطاليا كان الإنتاج معتمداً على القدرات الكامنة أكثر منه إنتاجاً سريعاً فعالا .

أما فى فرنسا فقد أدخلت مسرحيات الغرائب ونالت نجاحاً ملموسا ، وذلك بارتباطها بموسيقى « چاك أوفنباخ Jacques Offenback الشعبية . ومسرحية الجان feerie » هى إحدى الأساليب المسرحية المعترف بها فى المسرح الباريسى . وترتبط تلك المسرحيات الموسيقية الصاخبة التى كتبها المؤلف الإنجليزى « ج . ر .

بلانشيه J.R. Planche ، ارتباطاً كبيراً بهذه المسرحيات الفرنسية ، إذ تتمشى كل منها مع الأخرى تمشياً ملحوظا ، وقد سلم الكاتب الإنجليزى هذا التراث بدوره إلى « و . س . جلبرت W.S. Gilbert . فى فترة متأخرة من هذا القرن . وعن طريق أشكال شعبية تفتقر إلى التهذيب مليئة بشتى التوريات الصاخبة والسخافات الممجوجة ، وعن طريق الرمزية وجدت المسرحية الموسيقية الصاخبة تعبيراً لها فى كل مكان تقريبا ، فتمخضت عما قد يعتبر أمتع كتابات المسرحية فى هذه السنوات بالذات ، ومرسية فى الوقت نفسه الأساس لكثير من المجهودات الهامة التى ستجىء فى المستقبل .

الجزء الثامن

من جو العصور الوسطى إلى الواقعية المادية

قبل حلول عام ١٨٣٠ كانت هناك تغييرات واسعة على وشك الحدوث فى كلا المجالين الإجتماعى والمسرحى. حقيقة أننا لا نستطيع إختيار عام أو حتى عشرة أعوام لكى نميز الحد بين فترة وأخرى، كما أن عمل كثير من مشاهير الكتاب يمتد من سنوات القرن الأولى حتى منتصفه. ولكن هناك ـ وخاصة فى عالم المسرح كل ما يبرر إعتبارنا الأربعين سنة الممتدة من ١٨٣٠ إلى ١٨٧٠ وحدة كاملة. لقد استغلت فى جرأة خلال تلك الأعوام المقترحات السابقة للمسالك المسرحية الجديدة، كما شهدت أواخر هذه الأعوام اتجاهات أخرى تفتحت أمام الكتاب المسرحيين.

وقبل أن يحل عام ١٨٣٠ كانت قوة الرومانتيكية قد فترت وبدت حركة رومانتيكية جديدة فى طور التكوين، فلقد نحا براونج Browning نحو شيللى Shelley وترسم تنيسيون Tennyson خطى كيتس Keats، وبدأت المخترعات العلمية التى طبقت فى مناح شتى تعمل مبدلة على حد سواء حياة رواد المسرح والمسرح ذاته، وأصبح لزاما على المسرحية تبعا للمطالب الجديدة أن تغير من قالبها، وتشكل لنفسها تكوينا وتكييفا جديدا.

وتتميز هـــذه الفترة أساسا بالتصنيع السريع وظهور الطبقة الوسطى كقوة إجتماعية، وهما إتجاهان ظهرت بوادرهما منذ القرن السابع عشر، وبلغا أوجهما فى هذة الفترة التى نحن بصددها. وكان معنى هذا أولا: وجود صراع غير متكافئ بين بقايا الارستقراطية القديمة والقوة النامية للطبقة الوسطى، وثانيا: احتلال المدينة لا القرية مركز الصدارة، وثالثا: وجود حركة إصلاح طويل بطىء فى المجال

السياسى . وابتلعت هذه التيارات عالم ترولوب Trollope المحتضر ماديا وروحيا.

وفيما يختص بالمسرح ربما كان العاملان الفعالان هما : استبدال وسائل المواصلات القديمة بالسكة الحديدية ، وإدخال الإضاءة بالغاز ، فلقد تحطم على صخرة العامل الأول الاستقلال النسبى للمسارح الإقليمية، وساعد على نمو الفرق المسرحية المتجولة (التى تختلف كلية عن المسارح الإقليمية circuit theatres) ، كما أنه يسر نموا غير عادى للمدن الرئيسية ، وقارب بين مسارح أوربا لدرجة لم تعهد من قبل . ولقد برهنت السكة الحديدية بمقارنتها بالسيارات على أنها وسيلة عملية مكنت أفراد الطبقة المتوسطة النامية من التدفق على المسارح ، مما ترتب عليه تضاعف عدد دور التسلية فى كثير من المدن . وهذا الكلام يمكن أن ينطبق بالطبع على المسارح القومية « كالكوميدى فرانسيز Comedie Française » التى ساعدتها تنظيماتها وإمكانياتها الخاصة على الاحتفاظ بالتراث المسرحى القديم ، الأمر الذى أدى إلى عرض المسرحيات لفترات طويلة ، وإلى تحول المسرح السريع إلى الاهتمام بالناحية التجارية . وصارت التسلية مصدراً لكسب المال ، وأصبحت المسارح مبان يملكها أفراد جل همهم الكسب . وازداد وضوح ظاهرة تتجلى فى أن الفرق المسرحية التى كانت تعمل على هذه المسارح كان ينظر اليها كمجموعة من الممثلين يتعاقد معهم لتمثيل مسرحية معينة ، وينتهى التعاقد عندما يفتر إقبال الجمهور على هذه المسرحية ، وفى هذه الحال يستعاض عنها بمسرحية جديدة .

ولقد حد نظام إدارة الفرق المسرحية بواسطة مدير ممثل actor-manager ، هذا النظام الذى لعب دورا هاما فى إنجلترا وأمريكا — حد من إتجاه المسرح إلى الوجهة التجارية البحتة أثناء الثلاثين سنة هذه ، ولكن هذا الإتجاه التجارى كان يسير بعنف لم تخفه حتى إنتصارات تشارلز كين Charles Kean أو هنرى ايرفنج Henry Irving

وابتدأ استخدام الإضاءة بالغاز فى المسرح فى بدء الأربعين سنة هذه ، وقد كان استحداث هذه الوسيلة انقلابا عميق الأثر على المسرح . فطالما كانت الشموع والمصابيح هى الأداة الوحيدة تحت تصرف الممثلين ظلت كل المحاولات للتمسك بالواقعية غير مجدية . حقيقة أنه منذ القرن السادس عشر فصاعدا حاول بعض المهتمين باخراج المسرحيات ابتكار وسائل للتحكم فى إضاءة المسرح ، وأنه ابان النصف الثانى من القرن الثامن عشر تم تقدم ملحوظ فى هذا المضمار ، ورغم هذا فلا تزال الحقيقة ماثلة فى أنه قبل ادخال الإضاءة بالغاز فى المسرح كان أى ابتكار من هـــذا القبيل يعد أمرا شاقا ، وأنه كان لا مفر من استخدام مصادر الضوء الموجودة ، ونعنى بذلك الشموع والمصابيح .

ولقد كان لإدخال الإضاءة بالغاز معان عدة . أولها انه أصبح من اليسير إطفاء الأضواء فى أروقة المسرح ، وثانيها أنه أصبح يسيرا التحكم فى وسائل الإضاءة تحكما تاما . وبهذا لم يصبح الاتجاه التدريجى نحو فصل الممثلين عن المتفرجين (وهو اتجاه كان واضحا منذ مائتا عام) ممكنا فحسب بل ومنطقيا كذلك . واتخذ ستار المسرح إعتباراً جديدا إذ أصبح رمز هـــذا الفصل بين الممثل والمتفرج ووسيلة ساعدت على خلق نوع جديد من الفن المسرحى .

بالرغم من أن المسارح الصغيرة ظلت تستخـــدم حتى وقتنا الحاضر الطرق التى كان يسير عليها المسرح القديم ، كعادة استعمال الأجنحة الجانبية والأقمشة التى تستخدم المناظر الخلفية للمسرح ، إلا أنه الى جانب هذا كانت هناك أسس جديدة تشق طريقها إلى المسرح . ويمكن أن تعتبر هذه الأسس الجديدة فى مجملها متصلة الواحد منها بالآخر ، بالرغم من تعددها وتباينها الواضح ، اذ أنها تهدف جميعا إلى صبغ المسرح بالصبغة الواقعية ، فلقد كان جل تمتع جمهور النظارة البسطاء أثناء الثلاثين سنه هذه ، بل ولعشرات السنين التالية ، هى مشاهده صور مسرحية تعتمد على محاكاة أشياء ألفوها فى حياتهم اليوميـــة ، ويزدادون متعة وسرورا اذا ما

شاهدوا صورا من القرون الغابرة تعرض أمامهم . ومن الإنصاف أن نعترف بأن الاقتراب من الواقعية ـ سواء أكانت فى تصوير الحاضر أو المشاهد التاريخية ـ كان مرمى الكتاب فى القرن الثامن عشر ، وان لم تساعدهم الظروف على تحقيق هذه الغاية ، التى بلغها الكتاب فى الثلاثين سنة هذه . وإذا أردنا أن نؤكد هذه الحقيقة فما علينا الا أن نتولى بالدراسة المسرح الانجليزى ، ونلق نظرة عاجلة على المشاهد التى صممها تشارلزكين فى عناية ودقة ، وكذلك على الاصلاحات التى أدخلها توم ربرتسون Tom Robertson على المسرح الانجليزى .

وهناك نتيجة أخرى يجب ألا نغفلها وهى أنه نظرا لنمو الفرق المسرحية التى يستند تكوينها على مناسبات معينة ، والتى يجتمع الممثلون فيها لتمثيل مسرحية معينة ، ونظرا لازدياد أهمية المناظر المسرحية ، كان من الضرورى وجود شخصية مسئولة فى المسرح ، ومن هنا نبعت فكرة تعيين مدير أو مخرج المسرح . ففى العصور الماضية كانت هناك حاجة طفيفة لخدمات مثل هذا الشخص لأن ممثلى أية مسرحية كانوا على معرفة بعضهم ببعض ، وكان من السهل على الممثل الأول أو الملقن أن يقوم بالإشراف على « التجارب » ، ولذلك اتخذ عرض المسرحيـــة مظهر الجهد الجماعى . ولكن الآن ظهر هذا الشخص بدافع الحاجة المحضة التى حتمتها ظروف ورغبات مختلفـــة ، وأصبح شبه اله فى عالم المسرح فى تنسيقه لكل أوجه النشاط المسرحى ، وتقريره لنوع المناظر اللازمة وتوجيهه لممثلى الفرقة فى تفهم أدوارهم ، وأصبح مدير الفرقة شيئا ضروريا للقيام بأى عمل وإنتاج مسرحى مهما كان بسيطا ، وذلك لأن أى عمل مسرحى أصبح أكثر تعقيدا الآن مما مضى . ونجده فى فرق مثل فرقة ساكس مينجن Saxe Meiningin وفرقة بايروث Bayreuth التى كان يشرف عليها فاجنر ، وقد أحاط نفسه بهالة من الأبهة وتصور نفسه فنانا يصنع العجائب ، كما لو أنه بروسبيرو Prospero فى مسرحية « العاصفة » لشيكسبير .

وترعرعت فى ظل هذه الظروف المتغيرة عدة جهود مسرحية ، فسادت الواقعية ، وإن كان من الضرورى التمييز بين اتجاهات عديدة داخل هذا الميدان الشاسع . ويمكن أن نلاحظ اذا ما تناولنا أدنى مستوى فى هذا الميدان ، كيف أن الميلودراما Melodrama القديمة التى استمرت فى تأثيرها على الجمهور ، تحولت تدريجيا من استغلال كل ما هو خيالى رومانتيكى إلى كل ما هو عادى يتسم بطابع الإثارة المفتعلة . فلقد اخلى اللوردات الشريرون من بذرة العصور الوسطى الطريق أمام ملاك الأرض الشريرين ، وأصبحت بطلات المسرحيات فتيات ريفيات يتسمن بالبساطة ـ أو كما حدث بعد ذلك ـ عاملات فى المصانع ممن يتصفن بالأمانة. وهنا اتخذت الواقعية قالب التقليد غير الناضج لكل مظاهر الواقعية مثل العواصف الثلجية وما شابهها أو العرض الساذج على خشبة المسرح لأشياء حقيقية بالفعل مثل الأوز أو الخنازير الحية والعربات الحقيقية .

وأرفع من هذا مستوى ما نجده فى المسرحيات التى ألفها أتباع سكريب Scribe من استخدام المسرحية ذات الكيان الجيد well-made play فى معالجة حوادث ومشاكل عصرية ، حيث نتبين هنا الخطوط العريضة لخصائص مسرحية الأفكار الحديثة Modern play of ideas . ونجد فى المستوى الثالث محاولات للوصول إلى شئ أكثر عمقا . ففى ألمانيا هدف هيبل Hebbel إلى استغلال الأساس الواقعى للتعبير عن أفكار أبعد منالا من كتاب الميلودراما أو أتباع سكريب . بينما حاول زولا Zola التمادى فى الواقعية إلى أكبر حد ممكن ، وابتكار المسرحية التى هى فى الواقع شريحة من الحياة

وعلى الرغم من أن اتجاهات النشاط الواقعى هذا تمثل أكبر محاولة يتميز بها هذا العصر إلا أن من الخطأ تركيز اهتمامنا عليها دون سواها . فلم تزل هناك القوالب القديمة للرومانتيكية ـ برغم تغير صورتها ـ تصيب نجاحا ومتعة بتصويرها للعصور الغابرة . وفى الحقيقة إن تطبيق الطرق الواقعية فى الإخراج على القوالب ،

القديمة أضفى على المسرحية الرومانتيكية معينا جديدا من الحياة . ويجب أن نذكر علاوة على هذا أنه فى هذا العصر النفعى الذى كان فيه العلماء منهمكين فى تبديد الخرافات المخيفة عن عقول الناس ، لم يزل هناك شوق وحنين الى عالم الخيال . وأصبح الخيال Fancy الذى احتقر العلماء شأنه ظاهرة مسرحية مألوفة إبان الأربعين سنة هذه ، ورحب الناس بالمسرحية الموسيقية الصاخبة بما فيها من خوارق تستحضرها عصاها السحرية إلى جانب التصوير المعتم للأشياء الواقعية .

الفصل الأول

عالم الخيال The Realm of Fancy

قد يكون من المناسب أن نبحث أولا المسرحية الموسيقية الصاخبة extravaganza وإذا ما فعلنا هذا فقد نعرج بأنظارنا وراء الحدود الصارمة للأربعين سنة هذه لنرى هذا النوع المسرحى إن لم يكن فى ذروته فعلى الأقل فى صورة رفيعة من التعبير عنه يتميز بها إنتاج جلبرت Gilbert . وعلى الرغم من أن المسرحية الصاخبة لا تمثل بحال ما الاتجاه المسرحى السائد فى هذا العصر ، إلا أننا كثيراً ما ننسى العنصر الخيالى الذى يدور حول عالم الجان Fairy Element عند تفكيرنا فى الواقعية الصارمة حتى إنه لمن المستحسن أن نذكر جيداً هذه القوة المسرحية الفعالة ولا شك ـ هذه القوة التى أنتجت بعض المسرحيات الخالدة ، والتى قدر لها أن تحدث أثراً كبيرا على سير المسرحية فى القرن العشرين .

* * * *

المسرحية الموسيقية الصاخبة ومسرحية الجان

The Extravangza and the Fairy Play

لم تندثر المسرحية الموسيقية الصاخبة بحال من الأحوال بقدوم السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ، بل إنه فى بلاد عديدة وعلى الأخص فى إنجلترا والولايات المتحدة وفرنسا ، كانت المسرحيات الهزلية الساخرة Burlesque وما شابهها شيئاً شائعا ومحببا للجماهير حتى قرب نهاية القرن . حقيقة إن أغلب هذة المسرحيات ليست إلا ضئيلة الشأن ولقد حاول الدخلاء على هذا الفن ؛ الواحد تلو الآخر ، أن

ينتجوا مسرحيات من هذا النوع تهدف إلى التسلية عن طريق مشاهد ارتجالية لا تستند على شئ أكثر من التغالى فى التوريات والتلاعب بالألفاظ .

ونستطيع أن نلحظ فى كتابات ج . ر . بلانشيه G.R. Planché محاولة جاهدة ليجعل من المسرحية الموسيقية الصاخبة شيئاً أكثر قيمة وأبقى أثرا مما سلف. وإن لم يكن بلانشيه عبقريا فنجاحه المحدود وكونه السلف المباشر لجلبرت أعطاه قسطاً من الأهمية . وأخص ما يذكر عن مجهوده هو ذاك الاستغلال الواعى لإمكانيات مسرحية الجان الخيالية Fairy play وبالرغم من افتقاره لمقدرة ريموند فى تضمين مشاهده أهدافه الأخلاقية، وبالرغم من افتقار طريقته المسرحية إلى مهارة وخفة جوزى، إلا أنه يتميز بحوار رنان فريد يزخر بالكفايات الخارقة بشكل استحوذ على جماهير عصره . فابتداء من مسرحيته الهزلية الساخرة Burlesque التى تسمى « أموروزو » ، ملك بريطانيا الصغرى Amoroso King of Little Britain (١٨١٨) إلى أن كتب مقطوعاته الغنائية الأخيرة التى تزخر بها مشاهد المسرحية التى تدور حول عالم الجان « بابل وبيجو Babil and Bijou » (١٨٧٢)، نجده قد أمد المسرح بسلسلة من المسرحيات الخيالية الخارقة ، غالبا ما استمد مادتها من مسرحية الكونتيسة مورا Countess de Murat المسماه « وزارة الجن Cabinet de Fees » ولقد عبر هاملتون رينولدز Hamilton Reynolds فى خطاب إلى هذا الكاتب عام ١٨٥٠ عن شعور الناس عامة نحو مسرحياته فكتب إليه قائلا :

« ما أحبه فى مسرحياتك الخيالية هو أصالة دعابتها الرقيقة ، وما تبينه من إدراك تام لفن المسرحية الهزلية الجميل المزدهر . . . إنك تعلم الكبار كيف يرون أنفسهم فى عالم الخيال . ولقد وضعت فى أفواه شخوصك بطريقة جذابة تلك الكلمات التى نسمعها فى كل بيت وألبست عاداتنا وتصرفاتنا الحمقاء أشخاصا وأماكن نعلم كم هى بعيدة عنا تماماً . فنسخر من أنفسنا ونتمتع بمشاهدة حماقاتنا ،

وكل ذلك لأن كونتيسة فرنسية أرادت أن تكون كاتبة فكاهية خيالية رقيقة ، وأردت أنت بفكرك الشاعرى أن تنقل روح هذه الكاتبة إلى أغرب مسرحيات هزلية إنجليزية . . . يا إلهى ! إنى أود أن تتاح الفرصة لى ولك ولعدد قليل آخر لنستأجر قاربا يقودنا إلى مكان منعزل تحيطه البحار . أين هذا المكان ؟ إنى لا أعلم . لابد أنه فى مكان ما فى المحيط الهادى » .

لأن المحيط الهادى فى ذلك الوقت كان يبدو بعيداً ، وكانت القنابل الذرية أشياء لم تدر بخلد الناس بعد .

ونستطيع بشىء من التعديل أن نطبق كلمات رينولدز هذه على و . س . جلبرت W.S. Gilbert الذى أكمل ووسع وأتم تراث بلانشيه إبان سنوات القرن الأخيرة . وعلى الرغم من أن بحثنا لإنتاج جلبرت ينقلنا بعيداً عن الفترة التى نستعرضها الآن ، إلا أن اعتماد هذه المسرحيات وهذه الأوبرات على التراث السابق مباشرة والطريقة التى بلغت بها إلى الذروة الأسلوب المسرحى الذى وضحت معالمه قبل ظهور جلبرت يبرر تحليلنا لخصائصها فى هذا المجال . لقد بدأ جلبرت حياته الأدبية بممارسة أسلوب المسرحية الخيالية التى تدور حول عالم الجان Fairy play وهنا يبدو مقلدا لأجداده فى شىء من التصرف . وقام كذلك بقليل من المحاولات فى ميدان المهزلة الكوميدية Farce . ولكن كتاباته التى تحمل طابعه حتى بداية أوبرات سافوى Savoy Operas تتمثل فى « قصر الحقيقة The Palace of Truth » (١٨٧٠) و « العالم الشرير The Wicked World »(١٨٧٣) . والشىء الذى يميز هذه المحاولات عن مسرحيات بلانشيه الخيالية هو الطابع الشخصى الذى يبدو فى معالجته للشاهد والشخوص . لقد تمنى رينولدز عند تأمله مسرحيات بلانشيه أن تتاح الفرصة له وللكتاب ولقليل من الرفاق ليبحروا بعيداً إلى المحيط الهادى . إننا نجد هذا الشعور بالتبرم من الحياة قد تضاعف آلاف المرات فى أعمال جلبرت . فهناك حزن خفى يميز معظم مشاهده الفكاهية ،

وأسلوبه المعروف فى قلب الأشياء رأساً على عقب Topsy-Turviness ينبع أصلا من مقته لكل ما يحيط به من ظروف الحياة . إن سعى الناس المحموم وراء آمالهم ومتعهم يثقل كثيراً على مشاعره وحواسه . وإن كان لزاما علينا أن نعترف أن التقاليد الفكتورية البراقة قد حالت دون وصوله مستوى أرستوفانيس Aristophanes من اتساع المجال وحرية التعبير ، إلا أنه تمكن دون شك من خلق عالم كوميدى فريد فى نوعه خليقاً بأن يقارن بما وصل إليه الكاتب اليونانى الكبير .

وتعتمد معظم شهرته الآن على أوبراته الأخيرة التى أضاف فيها مهارته الشعرية إلى براعة سير آثر سوليڤان Sir Arthur Sullivan الموسيقية . ولم تكن روح هذه الأوبرات بالشىء الجديد بالنسبة له ، بل كانت مجرد تطور لتلك الروح التى بعثت الحياة فى مسرحياته الأولى . فلقد ظهر فى « يولانت أو النبيل والجنية Iolanthe, or the Peer and the Peri » (١٨٨٢) نفس الاتجاه إلى قصص الجان الذى نراه فى الأعمال الأولى . كما أن جو « القلوب المحطمة Broken Hearts » (١٨٧٥) عاد إلى الظهور فى « ضباط الحرس أو الرجل الطروب وخادمته The Yoemen of the Guard, or, The Merry Man and His Maid » (١٨٨٨) ومن السهل تقبل الأوبرات على أنها مجرد وسيلة التسلية الممتعة وهذا دون شك السبب الأساسى الذى كتبت من أجله . ولكننا نخطىء إذا ما تجاهلنا النغمة الساخرة التى تستتر فى ثناياها . فإذا ألقينا نظرة سطحية بدت مسرحيته الشعبية « بينافور ، أو الفتاة التى أحبت بحارا H.M.S. Pinafore, or the Lass that Loved a Sailor » (١٨٧٨) مجرد مسرحية صاخبة تسودها روح المرح وتفيض بأقوى العواطف الوطنية التى سادت إنجلترا فى العصر الفكتورى . كذلك تبدو مسرحيته « قراصنة بنزانس أو عبيد الواجب The Pirates of Penzance, or The Slaves of Duty » (١٨٧٩)

مجرد مسرحية خرافية يسلم فيها القراصنة أنفسهم باسم الملكة . ولكن إذا ماتعمقنا وراء ظاهر الأمور نجد أن كلتا المسرحيتين تحملان طابع السخرية والتهكم . ولم يعبر جلبرت عن هذه النغمة الساخرة فحسب ، بل إنه لم يستطع إخفاء الشعور النفسى الذى يسرى بين ثنايا مسرحياته . فبينما تبدو مشاهده محاطة بجو من الضحك وخلو البال والبراعة اللفظية إذ بها فى الواقع تعبر عن نوع من التبرم بالحياة .

ولقد استاءت الأسرة المالكة من مسرحية « العالم المثالى المحدود ، أو ، زهور التقدم Utopia Limited, or, The Flowers of Progress » (١٨٩٣) وكانت محقة فى ذلك من وجهة نظرها الخاصة ، فلقد كشف جلبرت النقاب فى هذه المسرحية عن أشياء أكثر من اللازم ، ومارآه الناس فى هذا « العالم المثالى المحدود » لم يسرهم . فلقد أوضح بأن التقدم الذى يفتخر به ذاك القرن شىء مشكوك فى قيمته ، كما أظهر العالم بأسره فى صورة قاتمة . فقد يغادر أفراد الأسرة المالكة المقصورة الملكية بالمسرح لأن جلبرت قلب اجتماع مجلس البلاط إلى استعراض موسيقى . إلا أن وخزات جلبرت ذهبت أعمق من هذا ، إنه يتهكم من مزايا العلم ويسخر من فكرة التقدم ذاتها ، تلك الفكرة التى كان كيان المجتمع الفيكتورى يعتمد عليها .

* * * *

ترسم موسيه خطى ماريفو

The Inheritance of Marivaux: Musset.

لقد اتخذ الانقباض المستتر الذى أبداه جلبرت فى مؤلفاته وراء الضحك التهكمى قالباً فريدا ذا أثر غريب على يدى كاتب فرنسى أضاف إلى روح الخيال ميلا للنفاذ فى أغوار القلب البشرى . قد يبدو من الحماقة أن نربط جلبرت بذكر ألفرد دى موسيه Alfred de Musset ولكن يقل شعورنا بالغرابة عند مانعلم أن الثانى مدين بكيانه ككاتب لماريفو ، وأن عبقرية ماريفو تنبثق من الكوميديا

الإيطالية المعروفة باسم Commedia dell' arte. وعلى الرغم من أن مسرحيات موسيه لا تستمد فكاهتها من قلب الأمور رأساً على عقب كما فعل جلبرت وسوليفان في أوبرات سافوى The Savoy Operas إلا أن الجو الخيالى الخارق له أثر قوى فى مشاهدها .

لقد كان أثر ماريفو يحيط بالمسارح الباريسية منذ القرن الثامن عشر ومصدر وحى لكثير من الكتاب حتى عندما كان موليير طاغياً على عالم المسرح هناك . فلا عجب إذن أن يأتى خلف له يترسم خطاه . ولم يكن موسيه يدرك فى محاولاته الأولى حقيقة أهدافه بالضبط . إذ بدأ حياته كاتباً رومانتيكياً جاداً يؤلف كتابات تافهة تصطبغ بكثير من العاطفية المرهفة . فلقد سخط الجمهور بحق من مسرحيته « ليلة فينيسية La Nuit Venitienne » (١٨٣٠) : كما أن مسرحيته « أندريه دل سارتو Andre del Sarto » (١٨٣٣) تزخر باللغـــو الممل وشخصية الرسام العجوز لاتستحق الثناء . وأفضل من هاتين مسرحيته « لورينزاشيو Lorenzaccio » (طبعت ١٨٣٤) وإن كانت رومانتيكية مفككة الأوصال .

قد نغفل شأن هذه المسرحيات ، ولكننا نجد شيئاً مختلفاً فى مسرحية « نزوات ماريان Les Caprices de Marianne » التى طبعت عام ١٨٣٣ ، وفى مسرحية « فانتازيو Fantasio » التى طبعت كذلك عام ١٨٣٣ . ففى المسرحية الأولى يقع شاب يدعى سيليو Celio فى غرام امرأة متزوجة تدعى ماريان تحب هى الأخرى صديقه أوكتاف Octave . وعن طريق نزواتها تتسبب دون قصد منها فى موت سيليو وتنتهى المسرحية بمشهد نرى فيه ماريان وأوكتاف واقفين أمام قبر سيليو : وتعرض حبها على أوكتاف ، ولكن فى عبارات بسيطة ينهى حوادث المسرحية قائلا :

« إننى لا أكن لك حباً يا سيدتى ، إن سيليو هو الذى وهبك حبه » . وتصور مسرحيته « فانتازيو » بطلا فتياً لا يجد برغم سعيه وراء ملذاته ، أى متعة فى أى

عمل يقوم به . ويستبد به نوع من الزهد الرومانتيكي بالدنيا فيرتدى زى مهرج من مهرجى القصور ، وعن طريق هـذا الدور ينجح فى فسخ خطوبة الأميرة التى يعمل عندها من أمير شرس الطباع .

ولم يكن لقصص هاتين المسرحيتين من هدف اللهم إلا إعطاء الفرصة للمؤلف فى أن يسبر أغوار القلب البشرى ويعرض التباين غير المعقول فى القيم الإنسانية . فمن ناحية نعتبر الأحداث واقعية ، ولـكن من ناحية أخرى ، كما يبدو فى مسرحية « فانتازيو » تفرض دنيا الخيال نفسها على تلك المظاهر الواقعية .

ومن هـذه المؤلفات من السهل أن ننتقل إلى مسرحية « لا استخفاف بالحب On ne Badine pas aves l'amour » (١٨٣٤) وهنا ننتقل إلى عالم موسيه الفريد الذى يعرف باسم المثل المسرحى أو كوميديا الأمثال Comedie-Proverbe ou Proverbe Dramatique . إن اسم هذا اللون المسرحى ينطق بمدلوله ، إذ يختار الـكاتب مثلا شائعا ويبنى حوادث مسرحيته عليه . وإن كان موسيه أكبر داعية لهذا اللون المسرحى ، إلا أنه لا يعد مبتكرا له بأية حال من الأحوال . وفى الحقيقة إن هذا اللون المسرحى كما يتبين من استعراضنا لعدد من المسرحيات التى كتبت فى لغات شتى ، كان من أكثر الأنواع المسرحيات شيوعاً خلال القرن الثامن عشر . بل إنه قد يتسنى لنا ملاحظة اتجاه بعض الـكتاب الإنجليز والإسبان فى عصر النهضة إلى اختيار أمثال كعناوين لمسرحياتهم ، ولذا كان من اليسير على لويس كارمونتل Louis Carmontelle الرسام الذى دفعه نشاطه إلى محيط مسرح الهواة الأرستقراطى ـ كان من اليسير عليه أن يطور الاقتراحات السابقة إلى شكل مسرحى اتخذته كوميديا الأمثال فى الصالونات الفرنسية ، وهو شكل يعتمد على الإيجاز والتركيز ، والألغاز والحكم والفكاهة والنغمة الجادة المستترة . فـكتابه المسمى « الأمثال المسرحية Proverbes Dramatiques » الذى نشر فى ثمانية مجلدات بين عام ١٧٦٨ و ١٧٨١ كان نموذجا لمؤلفات مشابهة كتبها

تيودور لكليرك Theodore Leclercq وأقرانه . وبهذا انتقل هذا اللون المسرحى إلى موسيه .

وتناول موسيه هذا اللون المسرحى بالتنقيح وجعل منه شيئاً يجمع بين الرقة والعمق . فبطل مسرحية « لا استخفاف بالحب » بارون متعجرف متحذلق يعد العدة لزواج ابنه برديكان Perdican من ابنة أخته كاميليا . وتشبه هذه الفتاة ماريان فى نزواتها . فهى ترفض برديكان ولكنها تمتلىء غيظا عندما لا يكترث هذا بأمرها ، بينما يميل هو الآخر إلى فتاة ريفية تدعى روزيتى Rosetti. ويدفع الغيظ كاميليا التى تحب برديكان فى قرارة نفسها إلى التخبط فى ابتكار سلسلة من الحيل المتناقضة ، فتارة تغرى برديكان بأن يعترف بحبه لها ، وتارة تهزأ منه عند ما يفعل ذلك ، وتارة تحاول منع زواجه من روزيتى . وفى النهاية يفاجئها برديكان وهى تبكى ، وهنا يبدو جليا حبهما المتبادل . وما أن يتعانقا حتى تواجههما الحقيقة الماثلة فى موت روزيتى كسيرة القلب وهكذا ظهرت عقبة لا يمكن اجتيازها فى طريق زواجهما . وكانت آخر كلمات كاميليا : « لقد ماتت . وداعاً يا برديكان » وينجح موسيه عن طريق هذه الحبكة المسرحية المليئة بشتى المفاجئات فى رسم صورة خالدة لبطلة مسرحيته ، وفى الكشف الدقيق عن التناقض العجيب فى المشاعر الإنسانية . وعلى سبيل التناقض الطريف مع الحوادث الجدية يضع الكاتب هؤلاء العشاق الحيارى مع مجموعة ممتعة من الشخصيات الفكاهية ـ كمعلم برديكان الأستاذ بلازيوس Maitre Blazius ، ومربية كاميليا ، مدام بلوش Pluche وقسيس القرية الأب بريدين Bridaine . إننا لا نكاد نجد بين مسرحيات القرن التاسع عشر من تفوق هذه المسرحية عمقاً ودقة وجمالا فى تحليل العواطف الإنسانية .

وتعالج مسرحية « الطعم La Chandelier-The Decoy » (١٨٣٥) قصة حب مماثلة متخذة فى شخصية جاكلين الزوجة اللعوب لذاك المغفل « اندرية »

بطلة لها . وتحب جاكلين جنديا مغروراً يدعى كلافاروش Clavaroche. ولكي تبعد شكوك زوجها عنه تتظاهر بالحب نحـــو هذا الكاتب المراهق فورتيونيو Fortunio . ولسوء الحظ يأخذ الشاعر المثالى هذا التودد من جانبها على محمل الجد ، بينما هى لاتكترث إلا قليلا بتفانيه فى حبها. وتتمخض الأحداث عن مأساة، وتسير المشاهد دون هوادة وفى عنف وإثارة حتى خاتمتها .

وفى السنة التالية ظهرت مسرحية « لايمكن التأكيد من أى شىء Il ne faut Jurer de rien" (طبعت ١٨٣٦) وقصة المسرحية بسيطة كسابقتها إذ تدور حول شاب شهم يدعى فالنتان فان بروك Valentin van Bruch يحاول التغرير بفتاة تدعى سيسيل Cecil وينتهى الأمر بأن يهبها خالص حبه . والحب هنا ، كما هو الحال فى جميع مسرحيات موسيه ، الينبوع الرئيسى للحياة بل للكون بأسره ويظهر فى نهاية الملهـــاة سيسيل وفالنتان جالسين فى خلوة تحت ضوء القمر . فتقول :

سيسيل : يالرحابة السماء ويالسعادة الدنيا ويالهدوء الطبيعة ورحمتها .

فالنتان : أتريدينى أن أحدثك عن العلم والفلك ؟ أخبرينى هل يوجد فى كومة العوالم هذه نجم واحد لايعرف طريقه ولم يتلق رسالته عند بدء خلقه ، ولا يرضى الفناء فى سبيل تحقيق هذه الرسالة ؟ لماذا لم تخلق هذه العوالم الشاسعة دون حراك ؟ أخبرينى بربك : هل خلق هذا الكون فى غمضة عين ؟ وأى قوة هذه استطاعت أن تدير هذه العوالم المضطربة ؟

سيسيل : قوة الفكر الأبدى .

فالنتان : بل هو الحب الأبدى . إن اليد التى علقت هذه العوالم فى الفضـــاء لم تكتب سوى كلمة واحدة بحروف من نار . إنهم باقون لأن كلا منهم يسعى إلى الآخر ، إن هذه النجوم تستحيل إلى غبار إذا ما توقف إحدها عن حب الآخر .

ويبدو فى مسرحيته « نزوة Un Caprice » (١٨٣٨) تقدما أكثر فى تطوير الشخوص المسرحية . ولا نعنى بهذا تصويره لماتيلدا الوفية ولزوجها الآثم شاقينى ، بل نعنى تصويره لشخصية مدام دى ليرى Madam de Lery بثرثرتها اللطيفة وطيبة قلبها .

وبعد ذلك بثمانية أعوام كتب مسرحية « للباب أن يظل مفتوحا أو مغلقا Il faut qu'une porte suit overte ou fermée » التى طبعت عام ١٨٤٥ والتى تعتمد حوادثها على مجرد زيارة كونت لماركيزه تنتهى بأن يعرض عليها الزواج. وأخيرا نجد مسرحية « كارموسين Carmosine »التى طبعت عام ١٨٥٠ وفيها بلغ موسيه الذروة فى تصويره ذاك الجو الخيالى الحق الذى يتميز به . وتدور المسرحية حول قصة مثالية تتعلق بوصيفة تحب ملكا ، ونرى الملكة ، وقد دفعها نبل مشاعرها إلى إرسال زوجها الملك ليطيب من خاطر هذه الوصيفة . ولكن على ما يبدو فى هذا من تناقض ، تتخذ العواطف والشخوص شكلا محسوسا وأهمية كنا نظن أنها أبعد منالا منهم .

إنه لمن العسير حقا أن نعطى فكرة عن فن موسيه المسرحى العجيب من مجرد سرد تلخيص لقصص مسرحياته . ويعتمد تفوقه على رقة أسلوبه وعلى وضوح شخصياته ودقتها ، وعلى الجو الخيالى الغريب الذى يسرى بين طيات مسرحياته وعلى ما أضفاه على تحليل ماريفو للعواطف البشرية ـ هذا التحليل الذى يتسم بالعاطفية والتكلف الرقيق ـ من طابع واقعى حديث .

* * * *

الشاعر الرومانتيكى فى باريس

سبق أن بينا أن موسيه Musset بدأ حياته الفنية بسلسلة من المآسى استمدت روحها من الرومانتيكية . وكانت تجاربه فى ذلك الأسلوب جزءا من حركة عامة شملت الدوائر الأدبية فى باريس فى العقد الثالث من القرن التاسع عشر . وحتى

هـذا الحين كانت فرنسا قد فشلت فى أن تستجيب – على الأقل فى دنيا المسرح – إلى الحماسة الرومانتيكية فى أوربا . ولكن كانت هناك قوى متفجرة فى سبيلها إلى التجمع أثناء السنين الأولى من هذا القرن ، أشعل لهيبها دون قصد جماعة من الممثلين الإنجليز فبدأ وهيجها وضاء رائعاً .

كان ذلك فى موسم ١٨٢٧ – ١٨٢٨ إبان زيارة هذه الفرقة الإنجليزية لباريس . وكانت هـذه الفرقة تضم نخبة من أشهر الممثلين وقدمت شوامخ مآسى شيكسبير الأربع ، إلى جانب تقديمها مسرحيات أخرى . واستحوذت على إعجاب الجماهير من أول وهلة ، وبدت الدهشة على جماهير باريس بدرجة تفوق الوصف . ولم يكن شيكسبير ، بالرغم من هذا ، غريبا على الفرنسيين فقد عرفوه منذ سنوات عدة وبالرغم من أن الترجمات القديمة لأعمال شيكسبير فيها قصور عن أداء المعنى بشكل واضح ، إذ ألبس المترجمون هـذه الأطراف الأليزابيثية الفنية ثوباً شبيها بالكلاسيكى ، كما نسجها آخرون فى ثيات متزمته ، ثياب المشاعر البورجوازية ، وظهرت طبعة جديدة فى سنة ١٨٢١ تحت إشراف جيزو Guizot ودى بارانت De Barante وبيشو Pichot . وقد تضمنت هذه الطبعة مسرحيات شيكسبير كلها . وعلاوة على ذلك فقد نشر أول هؤلاء ، أعنى جيزو ، تحليلا بارعا لأهداف شيكسبير الفنية ، ودافع ولو فى شىء من التلميح عن الأسلوب الرومانتيكى . ولم تمض إلا سنوات ثلاث حتى نشر ستاندال (Marie Henni Beyle Stendahl) مقالا بعنوان « راسين وشيكسبير » هاجم فيه الكلاسيكية فى أسلوب وإن كان مدهشا إلا أنه يتسم ببعض التخبط والاضطراب . ولهـذا فقد يبدو الأثر الذى أحدثته هذه الفرقة الإنجليزية شيئا لا قبل لنا بتفسيره وتعليله .

على أى حال إن تفسير ذلك هو أن زيارة هذه الفرقة لباريس لم تعط المتفرج الفرنسى أول فرصة لمشاهدة هذه المسرحيات فى ثوبها الأصلى فحسب ، بل إنها كانت أول عهده بالأساليب الفنية اللائقة بهذه المسرحيات ، وبخاصة ما قام به الممثل العظيم

أدموندكين Edmund Kean من إتقان الأدوار التى يثير بها الوجدان ، والتى درب عليها من قبل على مسارح لندن . ولهذا فإن ما رآه المتفرج الفرنسى لم يكن شيكسبير فحسب ، بل أقصى مايصل إليه خياله ، مهما بلغت درجة إتقانه لنصوص تلك المسرحيات .

وكان من بين المتفرجين على هـذه المسرحيات أديب فرنسى شاب هو فيكتور هيجو Victor Hugo الذى تأثر على الفور بهذه المسرحيات وأوحت إليه بالقيام بإصلاح المسرح الوطنى بنـاء على ماشاهده فيها من فن . وكان هيجو قد كتب مسرحيته كرومول Cromwell سنة ١٨٢٤ فى ثوب مهلهل . ولكنها خرجت للناس فى سنة ١٨٢٧ وكأنها دقات الطبول تنادى بالثورة . ومحور رأيه أن الفن المسرحى أعظم لون من ألوان التعبير الفنى ، وأن شيكسبير هو قمة شعراء ذلك الفن ، وأن عبقريته تتجلى فيما تتضمنه مسرحياته من عناصر الغرابة والتناقض ، وهى حالة يتميز بها روح عالمنا الحديث ، « ذلك العالم المتشابك المعقد بما فيه من مظاهر متعددة وبما فيه من إبداع وابتكار لا ينضب لهما معين . وهو فى هذا يتباين تباينا مباشراً مع مظاهر البساطة الشاملة لدى القدماء . » وقد خلص هيجو من هذا إلى أن الفن المسرحى ليس مرآة للحياة كما وصفه بعضهم ، ولكنه مرآة محدبة من شأنها أن تجمع الأشعة الملونة وتركزها بدلا من أن تضعفها ، وهذا مما يخلق من الشعاع ضوءاً ومن الضوء لهيبا .

واستطرد هيجو من مقدمته هـذه إلى إعطاء المثل لما يقول . ومن الجدير بالذكر أن تجاربه فى هذا الصدد أثمرت أول الأمر مسرحية تاريخية سماها « ماريون ديلورم "Marion Delorme" (١٨٣١) وكان قد كتبها فى الأصل فى عام ١٨٢٩ تحت عنوان « صراع تحت ريشيليو Un duel sous Richelieu » . وقد تناول فى هذه المسرحية قصة نديم من ندماء العصور الوسطى . وبالرغم من إلباسها طابعاً رومانتيكيا إلا أنهـا لم تخل من مظاهر الواقعية . فقد تسنى للواقعية ومظاهرها

الحالية أن تؤثر حتى على هـذا الرومانتيكى الذى يهيم إعجابا بالعصور الوسطى ، فأبعدته عن الأهداف التى يرمى إليها . ولم تزدهر الرومانتيكية حقا إلا فى مسرحية « هيرنانى Hernani (١٨٣٠) . وقد أدرك الباريسيون هذا التحدى ، وحشد الـكلاسيكيون قواهم ليسخروا من هذه الروح الرومانتيكية ويقضوا عليها فى هدوء. ولـكن كانت هناك أرواح شباب مونتمارتر Montmartre الفتية التى جاءت لنصرته وتشجيعه . ويقال إنه فى حوالى مائة عرض لهذه المسرحية كانت المشاهد تتوقف على الدوام نتيجة صيحات الثناء وصيحات السخرية المتضاربة بعضها بالبعض ، كما أنه فى أغلب الأحيان كانت الضجة والجلبة لا تساعد على سماع أصوات الممثلين . وقد يصعب علينا تقدير سبب هـذه الضجة بعد مضى قرن من الزمان ، كما هى الحال بالنسبة لصعوبة تقديرنا للأثر الذى أحدثته زيارة الفرقة الإنجليزية لباريس فى ذلك الوقت . وقد تبدو لنا حبـكة المسرحية سخيفة تافهة بعض الشيء فمناظر الدم والرعد تسيطر على المسرح . والشخصية الرئيسية هنا هى « دونا سول دى سيلفا Donna Sol de Silva » التى كان تحت وصايتها دون روى Don Ruy الذى كان يريد هو نفسه الزواج منها . ولـكن كان هناك شخصان آخران يطمعان فى طلب يدها ، ولم يك هذان بأقل من « دون روى » شأنيا ـ وهما هرنانى الرومانتيكى الخارج على القانون ، ودون كارلوس أمير إسبانيا . وفى وسط هذه الجلبة تسير المسرحية فى سلسلة من الحوادث المثيرة . وتستمر منافسة هرنانى ودون كارلوس حتى كاد هرنانى يهلك لولا أن أدركه العجوز دون روى فمكنه من الاختفاء وأصبح بهـذا مدينا له بحياته . ولا يلبث أن يلمع نجم دون كارلوس ولا يصبح ملـكا على إسبانيا فحسب بل الإمبراطور الرومانى المقدس أيضا . ولـكى يبين عظمته وجلاله يعفو عن هرنانى ، ولـكنه يصدم بطلب دون روى من هرنانى الوفاء بدينه . وتنتهى المسرحية إلى خاتمة محزنة ملائمة إذ تمسك « دونا سول » بقارورة مملوءة بالسم وتشرب منها قدراً :

هرنانى : إن هذا السم سيودى بك إلى القبر

دوناسول : ألم يكن هذا الرأس لينام على صدرك الليلة ؟ ماذا يهمنى إذن أين يرقد هذا الرأس ؟

هرنانى : أبت ، إن انتقامك عادل ـ حتى أنسى ـ (يرفع قارورة السم إلى شفتيه)

دوناسول : (تلقى بنفسها عليه) أمسك عنك ذلك ! أمسك عنك السم ! يا لقسوة الموت !

إن السم يعيش فى الدم ويستقر حول القلب
كثعبان من الأحراش له ألف ناب .
لا . لا تقرب السم . واحسرتاه ! لم يدر بخلدى
إن آلام الدنيا تعادل نيران جهنم
آه ، إنه يشرب !

هرنانى : (يشرب السم ، ويرمى القارورة بعيداً عنه) انتهى الأمر .

دوناسول : تعال إذن إلى مصيرك .

تعال بين ذراعى . أليس العذاب كبيراً ؟

هرنانى : كلا .

دوناسول : انظر ! إن فراش زواجنا قد أعد .

ألست شاحبة اللون مما لا يليق وعرسنا ؟
هدئ من روعك سأكون أقل تألما . إن أجنحتنا تمتد
نحو المواطن المباركة ، نحو أرض السعادة ـ
هيا بنا نسعى إلى ذلك العالم الجميل ـ

قبله ـ حسبي قبلة واحدة .

دون روى : ياالضيعة الأمل ! ياالضيعة الأمل !

هيرناني : فلتبارك السماء التى ملأت حياتى شقاء ،
فلتبارك لأنها تسمح لى أن أطبع شفتى على شفتيك
قبل أن أرحل ، وأن أموت فى كنف حنانك .

دون روى : إنهما لايزالان يشعران بالسعادة ! !

هيرناني : دونا ، لقد أقبل الليل .
أما زلت تشعرين بألم ؟

دونا روى : كلا

هرنانى : ألا ترين الضوء ؟

دونا : لم أره حتى الآن ـ

هرنانى : إننى أراه .

دون روى : مات !

دونا سول : لم نمت بعد ، إننا نستريح .
إنه ينام . إنه ملكى وحدى ـ إننا نحب بعضنا وقد باركتنا السماء .
إن هذا هو فراش عرسى . هل هناك مكان فى الدنيا
أسعد من هذا ؟ مولاى الدوق ، لاتزعجنا
(ينخفض صوتها رويدا رويدا)
أدر جسمك نحوى ـ أكثر من هذا ـ حسنا .
دعنا إذن نستريح (تموت)

دون روى : لقد مات كلاهما ، تلقينى ياجهنم ! (يقتل نفسه)

من الواضح أن أهم شيء يؤثر على الجمهور فى هذه المسرحية هو مشاهدها البراقة وعرضها الجرىء للحب الرومانتيكى ، وفوق هذا ، شخصية بطلها الخارج على القانون . ولانجد فيها تصويرا دقيقا للشخوص : بل كثيرا مانرى شخوصها وهم يأتون بأفعال تتنافى مع طبيعتهم لدرجة تحير القارىء أو المتفرج ، ومع هذا فإن المشاهد الفردية مثيرة لدرجة الافتعال ، كما أن بعض أبيات الشعر قد تحررت من القيود الكلاسيكية وبدت مدوية كالرعد . إن هذا الدوى هو الذى أضفى على المسرحية امتيازا واعتبر بداية اكتمال الفيضان الرومانتيكى فى فرنسا .

وفى مسرحيته التالية « الملك المتلاهى Le roi s'amuse » (١٨٣٢) التى بنيت عليها اوبرا ريجوليتو Rigoletto نجد الاطار الرومانتيكى قد شغله مضحك البلاط تريبوليه Triboulet الذى ينتقم لنفسه من سيده فرنسوا الأول لخطأ ارتكبه ضد ابنته المحبوبة ، وهنا أضاف هيجو الشعور الثورى إلى العواطف العنيفة والحوادث المثيرة .

وأثمرت جهود هيجو التالية مسرحيات نثرية — « لوكريس بورجيا Lucrece Borgia » (١٨٣٣) ومارى تيودور Marie Tudor (١٨٣٣) وانجيلو Angelo (١٨٣٥) . ولكن إذا طرحنا الشعر جانبا لا يبقى فى هذه المسرحيات أكثر من ميلودراما فى أبسط صورها . قد نتقبل عن رضا الكثير من المتناقضات ، هذا اذا ما تدفقت فى أحاديث هرنانى الشعرية ، ولكن إذا مابدت هذه المتناقضات فى مسرحيات خالية من سحر التعبير الشعرى بدت تافهة ضئيلة الشأن . ويعود الشعر ، على أى حال ، فى مسرحية « روى بلاس Ruy Blas » (١٨٣٨) وهنا يستحوذ على اعجابنا مرة أخـــرى ، وتفيض هذه المسرحية بالسخافات ، والحماقات ولكننا ننسى هذه وسط فيضان الشعر ووسط عناصر الغرابة المحببة للمؤلف . وتبدو نفس هذه القدرة الخلابة فى مسرحية « لبورجراف

Les Burgraves » (١٨٤٣) وهى مسرحية تتكون من عدة مشاهد مقسمة على ثلاث حوادث تصور الحياة فى عهد باربروسه .

وقد أظهر هيجو فى جميع هذه المسرحيات فهمه العميق لمستلزمات المسرح وواضح من مقدمته لمسرحية « روى بلاس » أنه كان يدرك ميول المتفرج الفرنسى ادراكا تاما إذ يقول فى هذه المقدمة :

« إن هناك ثلاثة أنواع من المتفرجين يكونون ما نسميه عادة بجمهور المسرح أولها النساء ، وثانيهما رجال الفكر ، وثالثها عامة الشعب . وأهم مايتطلبه النوع الأخير هو الحركة المسرحية ، بينما تستهوى العاطفة النساء ، ويبحث رجال الفكر عن تصوير الطبيعة البشرية قبل كل شيء ... . وكل هذه المجموعات الثلاث تبغى المتعة ، فالعامة يريدون المتعة الحسية ، والنساء يردن اشباع عواطفهن ، ورجال الفكر يبغون المتعة الفكرية .

وتبعا لهذا ، فإن المادة التى أودعتها مسرحيتى تنقسم إلى ثلاثة أنواع متباينة احدهما عام وأقل مستوى وعمقا عن النوعين الآخرين ، وإن كانت كل منها تستجيب لرغبة ما ـ فالميلودراما للعامة ، والمأساة التى تحلل العواطف للنساء والملهاة التى تصور الطبيعة البشرية لرجال الفكر » .

ويغلب على هذا الرأى الطابع الشيكسبيرى . ولم يكن عدم بلوغ هيجو مستوى شيكسبير راجعا لفشله فى تفهم الهدف الحقيقى لكاتب المأساة بل لأن عبقريته لم تصل به ، بكل أسف ، إلى درجة تكيف عبقرية شيكسبير مع ظروف عصره . ولو أن هيجو عاش فى زمن اليزابث معاصرا لشيكسبير فقد لا يبلغ مستوى عظمته الرفيع ، ولكن من الممكن أن يكون منافسا خطرا لمارلو .

وأهم ما أسهم به هيجو فى المجال المسرحى هو ذلك العنصر الذى يمكن أن نسمية عنصر الحيوية . لم يكن هنا شيء غث فى مجال خياله ، وإن نزل أحيانا إلى

مستوى التفاهة فذلك لأنه يهدف ويصل أحيانا إلى الأسلوب الفخم الذى غالبا ما ملك ناصيته . فمنذ الوقت الذى كتب فيه « هرنانى » لم تعد دقة راسين الفائقة هى النموذج الأعلى للمسرح الفرنسى . ربما عجز هيجو نفسه أن يقدم لنا إلها جديدا ، ولكنه على الأقل استطاع أن يحطم بعض الأصنام .

وكان هناك كاتب شاب يعاصر هيجو ، كان من حظه أيضا أن ينال شهرة كقصاص ، أعنى به الكسندر ديما Alexandre Dumas الذى نشر أول مسرحية له فى (١٨٢٩) تحت عنوان « الملك هنرى الثالث وحاشيته Henri III et Sa Cour» . ولما كان ديما أقل طموحا فى أهدافه الثورية من هيجو ، فقد قنع بأن يتبع الأنموذج الميلودرامى الذى ورثه عن أسلافه ، وألا يبذل أى جهد فى سبيل إنشاء مسرح شعرى جديد ، ورغم هذا فإن القوة التى ألهمته هى ذات القوة التى أوحت لهيجو بكتابة مقدمته لمسرحية « كرومويل » ، ولقد عبر ديما عن الأثر الذى تركته فيه مشاهدة الحفلات التمثيلية التى قدمت فيها مآسى شيكسبير بقوله : « إن الشاعر الاليزابيثى أعظم خالق مبتكر بعد الله ذاته . »

وعلى الرغم من أن مسرحية « هنرى الثالث وحاشيته » تتسم بالطابع الميلودرامى إلا أنها صممت وفق أفضل الآراء الرومانتيكية الجديدة . ويتدخل الاتجاه الواقعى ويجعل المؤلف يصور مناظر مسرحية تجمع بين الأسلوب الخاص والعام فى الوقت نفسه : فهو يصور رجال الحاشية تصويراً يتفق مع عادات العصر ، حتى ان الألعاب التى قاموا بها على المسرح صحيحة من الوجهة التاريخية . وعن الميلودراما استمد ديما مهارته الفنية واختلف عن هيجو فى أن نسج حبكة مسرحية تستحوذ على انتباه المتفرج بشكل مثير يقطع الأنفاس على الرغم من أنها تبدو عند تحليلها حبكة تقليدية ، وقد ساعدت هذه الصفات بعينها على نجاح مسرحيته التالية « برج نسل Tour de Nesle » (١٨٣٢) بشكل لا يكاد تصل اليه أية مسرحية أخرى فى ذلك الوقت ، ولا تقل اثارة أو مهارة فى استغلال العناصر الرومانتيكية

الشائعة مسرحية « دون جوان دى مارانا Don Juan de Marâna » (١٨٣٦) و « كين Kean » (١٨٣٦) و « فتاة الجزيرة الجميلة Mademoiselle de Belle Isle » (١٨٣٩).

وكما تحول هيجو إلى الاتجاه الواقعى المعاصر فى مسرحية واحدة من مسرحياته كذلك قطع ديما سلسلة مسرحياته التاريخية ليكتب مسرحية « انطونيو Antony » (١٨٣١) مصوراً فيها ظروف عصره ، وشخوصا ينتمون إلى الطبقة الوسطى . وهى تثير اهتماما خاصا لأنها بينت أنه من اليسير أن تنقل المشاعر الرومانتيكية القوية إلى وسط آخر ، وهناك ارتباط واضح بين قصة الحب المحرم هذه ببطلها الشرير وبين الميلودراما السابقة : فهى تشير فى مثل وضوحها إلى المسرحية الطبيعية المثيرة التى أتت من بعد . فبعد أن ينتهك البطل عفاف بطلة المسرحية يطعنها لكى ينقذ شرفها ويقول : « لقد قتلتها لأنها لم ترضخ لى » . إنه فى هذه الحركة يقلد الأسلوب الميلودرامى ويبشر فى الوقت نفسه بحوادث سنراها فى نوع آخر من المسرحية سيأتى فيما بعد .

ولقد حاول غيره من الكتاب الرومانتيكيين الشبان الاحتذاء به ، فمثلا أصاب الفرد دى فينى Alfred de Vigny شهرة عندما مثلت نسخته المترجمة لمسرحية عطيل تحت اسم le More de Venise فى ١٨٢٩ ، وعندما عرضت مسرحيته المسماه « تشاترتون Chatterton » فى ١٨٣٥ . وبالرغم مما يبدو فيها من اتباع للقواعد الكلاسيكية فإنها تنتمى فى روحها إلى مآسى هيجو وديما بما فيها من ثورة وصخب ، ويتفق بطلها البائس تماما رغم الطريقة العاطفية التى عولج بها ، مع الشخوص البايرونية Byronic التى يعالجها معاصروه . على أى حال هناك شئ واحد يضفى على هذه المسرحية أهمية تاريخية كبيرة ، فكما هو ظاهر فى المقدمة المسماه « آخر ليلة فى العمل (Dernière nuit de travail) » يحاول فينى أن ينشئ نوعا جديدا من المسرحية يطلق عليه « مسرحية الفكر le drame de la

pensée » . وعند لفته النظر إلى بساطة حبكة المسرحية يؤكد فيني بأن « العمل الخالق هو كل شيء » : والحوادث تأخذ مجراها فى روح تتقاذفها العواصف المدلهمة . » وبهذا يصبح فيني الجد المجهول الذى ينتمى إليه المسرح الانطباعى «impressionistic» فى القرن الحالى . ففى اهتمامه بالطريقة التى يحطم المجتمع بها فرد من الأفراد ـ وهو موضوع أحكم معالجته فى ملهاة من فصل واحد تسمى . « نجا بالخوف Quitte pour la peur » (١٩٣٣) ـ يمهد السبيل كذلك لكثير من الأشياء المستقبلة .

وبالرغم من أنه لم يكن من المنتظر أن تسود العواطف الهائلة التى يتميز بها هيجو مدة طويلة ، وبالرغم من أن قليلين هم الذين تتبعوا خطى فيني فى عرضه للعواطف بدقة أكثر من هيجو ، إلا أن الأسلوب الرومانتيكى بما له من رونق مسرحى سيظل يستهوى الجماهير لسنين عديدة . وإن كان صحيحاً أن فرنسوا بونسار François Ponsard لاقى بعض النجاح فى سعيه لإعادة تدعيم الألوان المسرحية الكلاسيكية بكتابته « لوكريس Lucrèce » (١٨٤٣) إلا أن النغمة الرومانتيكية تقتحم كتاباته كما نرى فى مسرحية « أجنس دى ميرانى Agnès de Méranie » (١٨٤٦) و « تشارلوت كورداى Charlotte Corday » (١٨٥٠) وينطبق نفس القول على كتاب عديدين ساروا فى هذا الاتجاه ورغماً عن أن الرومانتيكيين الفرنسيين من أتباع هيجو قد يكونون استنفذوا قوتهم وحماستهم فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر ، إلى أن الدافع وراء كتاباتهم ظل قويا لمدة طويلة ، ولم يكن نسيانه نسيانا كاملا من السهل بمكان .

* * * *

استمرار انتشار الرومانتيكية

عمت هذه الموجة الرومانتيكية الجديدة جميع أرجاء أوربا ، وذلك بفضل الثورة التى أشعلها هيجو من ناحية ، وبفضل جهود فردية مستقلة من ناحية أخرى .

فمثلا بينما لم يكن لدى انجلترا شيء يستحق ثناء كبيرا تقدمة لأوربا فى ذلك الوقت ، كان بعض هذه الحماسة الرومانتيكية قد استحوذ على بعض الشعراء وعلى غيرهم من مدعى الأدب . أما فى المستوى « لأدبى » فقد شغل أمير الشعراء « الفريد تينيسون Alfred Tennyson » — دون امتياز كبير — فى كتابة مسرحيات مثل « الملكة مارى Queen Mary » (١٨٧٦) و « الصقر The Falcon » (١٨٧٩) و « هارولد Harold » (١٨٧٦) و « بيكيت Becket » (١٨٧٩) بينما كتب زميله روبرت براونبج Robert Browning مسرحية « ستافورد Strafford » (١٨٣٧) و « عودة الدراوزة The Return of the Druses » (١٨٤٣) و « وصمة فى حقه A blot in the Scutcheon » (١٨٤٣) . وقد أشرف على إخراج هذه المسرحيات كبار مديرى المسارح الذين يقومون بأدوار تمثيلية فى ذات الوقت أمثال ماكريدى Macready وايرفنج Irving وأفراد أسرة كندال Kendals ، ولكن لم تحدث هذه المسرحيات أثراً كبيرا ، إذ لم يكن من السهل أن تؤثر هذه المسرحيات على جمهور ألم بمسرحيات شيكسبير . وتقل عن هذا المستوى بعض الشيء المسرحيات الرومانتيكية الشعبية التى كتبها آخرون . ولقد أصاب إدوارد بالور ليتون Edward Bulwer Lytton نجاحا مباشرا خالد الأثر بكتابته « سيدة ليون The Lady of Lyons » (١٨٣٨) ونجاحا لا يقل دويا بكتابته « رشيليو أو المؤامرة Richelieu, or, The Conspiracy » (١٨٣٩) وقبل ذلك كان جيمس شريدان نويلز James Sheridan Konwles قد حاول جاهدا ليظل لواء الشعر مرفوعا بأن كتب مسرحيات تاريخية استمر عرضها لمدة طويلة نذكر منها « وليم تل William Tell » التى حظيت عن جدارة واستحقاق بشهرة كبيرة . وبعد ذلك أتى توم تيلور Tom Taylor فكتب عدداً قليلا من المسرحيات التى تسمو فى هدفها عن المسرحيات الميلودرامية التى تعود كتابتها ،

بينما وسع ديون بوسيكولت Dion Boucicault الذى كان حاذقا على الدوام فى تحسس ميول جماهير عصره ـ وسع نطاق الموضوعات الرومانتيكية فى سلسلة من المسرحيات الميلودرامية الإيرلندية مثل « أرا ـ نا ـ بوج Arah-na-Pogue » (١٨٦٤).

قد لا نجد هنا شيئاً كثيراً يستحق الذكر إذا ما نظرنا إلى هذه المسرحيات من زاوية قيمتها الذاتية : ومن ناحية أخرى يجب عند استعراض تطور الواقعية فى المسرح إبان هذه الأربعين سنة ، ألا نغفل الحقيقة وهى أن جانباً كبيراً من المسرحيات فى ذلك الوقت وبعده قد كتب بالأسلوب الرومانتيكى . وأكثر مسرحية تميز السير هنرى ايرڤنج هى « الأجراس The Bells » (١٨٧١) كما اقتبسها ليوبولد لويس Leopold Lewis من Le Juif Polonais وهى ميلودراما كتبها إركمان تشاتريان Erckmann-Chatrian (وهو الاسم المستعار المشترك لإميل إركمان Emil Erckmann واسكندر تشاتريان) ، بينما شاهدت السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر أفواجاً من المتفرجين يتدفقون لمشاهدة مسرحية « سجين زندا The Prisoner of Zenda » (١٨٩٦) و « علامة الصليب The Sign of The Cross » (١٨٩٥).

وقد حدث فى أسبانيا ما حدث فى فرنسا ولو فى صورة أقل عنفا ، فأنتجت الرومانتيكية عملا ذا قيمة عادية لا يستحق منا سوى نظرة عابرة . فى خلال القرن الثامن عشر كان ما ورثه الكتاب عن لوب دى ڤيجا Lope de Vega وكالديرون Calderon قد أصابه الانحلال بشكل مؤسف . وقام كتاب أمثال رامون دى لاكروز Ramon de la Cruz باستغلال إمكانيات المهزلة والميلودراما فى صورتها السابقة . أما النماذج شبه الكلاسيكية من النوع الذى نجده فى مسرحية « ڤرجينيا Virginia » لمونتيانو Montiano و « هورميسندا Hormesinda » لموراتان الأكبر Moratin فلم تكن ذات أثر هام ، كما لم تنتج الرومانتيكية

فى صورتها الأولى شيئاً أفضل من المسرحية العادية « دوق فيسو El Duque de Viseo » (١٨٠١) للكاتب جوزيه كوينتانا José Quintana . وترتب على هذا أنه عند ما أحست شبه الجزيرة الأندلسية بأثر الحركة الرومانتيكية الأخيرة كانت بالنسبة لها بمثابة بعث جديد ووحى مفاجئ .

وتحت تأثير المدرسة الفرنسية كتب فرانسسكو مارتينز دى لاروزا FranciscoMartinez de la Rosa مسرحية تدعى « ابن أمية أو ثورة المغاربة Abèn Humeya ô la Relslion de los Moriscos » ولم تتفق هذه المسرحية من حيث تاريخها مع جهود هيجو فحسب ، بل إنها كتبت أصلا باللغة الفرنسية وأخرجت على أحد المسارح الباريسية . وعلى الرغم من أنها لاتعتبر عملا مسرحياً بارزا إلا أن لها أهمية تاريخية هامة : إذ أنجز مؤلفها عملا هاما بتطبيقه الطابع الرومانتيكى الجديد على موضوع إسبانى محلى ، وذلك فى مشاهد تبين الهجوم الانتقامى الذى شنه البطل المراكشى على أهل كاستيليا Castilians. وكتب هذا المؤلف أيضاً مسرحية تفضل المسرحية السابقة فى قيمتها الذاتية وتسمى « المؤامرة الفينيسية La Conjuraction de Venecia – The Venetian Conspiracy التى عرضت فى أسبانيا سنة ١٨٣٤ . ولم تحدث هذه المسرحيات أثراً كبيراً ، ولكن ما إن ظهرت فى ١٨٣٥ مسرحية « قوة القدر أو دون ألفارو Don Alvaro or, the Force of Destiny » للكاتب أنجل دى ساڤدرا دوق دى ريڤاس Angel de Saavedra, Duke de Rwas حتى حدثت ضجة كبيرة ، واستحوذت هذه المسرحية فى الحال بما تحتويه من عناصر الغرابة على انتباه الجمهور ، كما حظيت بشهرة خارج أسبانيا عند ماجعلها فردى Verdi نواة أوبراه « قوة القدر la forza del destino » (١٨٦٢) . أما المسرحية التالية « اعتذار فى المنام El desengano en un sueno — The Disabusing in a Dream » (طبعت ١٨٤٢) فلم يكن نصيبها من الشهرة كالمسرحية السابقة

وإن زادت عنها فى قوتها الشاعرية . ونجد فى هذه المسرحية بعثاً جديداً للروح التى تسود هذا النوع من المسرحية الذى يدور حول الحلم والحقيقة والذى اشتهر به كالديرون . وهناك أوبرا أخرى لفردى لاقت نجاحا كبيرا تسمى « الشاعر المتجول El Trovatore » (١٨٥٣) اقتبسها عن مسرحية بنفس العنوان لمؤلف معاصر لدى ريڤاس يدعى أنطونيو جارسيا چوتيريز Antonio Gracia Gutierrez . ولقد كتبت هذه المسرحية فى نفس الأسلوب بل كادت تكون فى نفس تاريخ مسرحية « دون ألفارو أو قوة القدر » وساعدت على تدعيم الحركة الرومانتيكية الجديدة فى المسرح الأسبانى .

وقد أخذ المسرح الأسبانى ينهل مما يقدمه شباب الكتاب من موسم إلى موسم وهم متشبعون بخيالات بايرون وتواقون إلى خلق روائع مسرحية رومانتيكية . فظهرت فى ١٨٣٤ مسرحية لجوزيه دى اسبرونسيدا José de Espronceda تسمى « لا عم ولا ابن أخ Ni el tio ni el Sobrino-Neither Uncle nor Nephew » وكتب چوريه زوريللا ايمورال Josè Zerrilla y Moral مسرحية « دون چوان تينيريو Don Juan Tenerio » (١٨٤٤) وهى تدور حول البطل دون چوان وكيف إنه وقع فعلا فى حب فتاة كان فى نيته العبث بها. وتنقذه بصلواتها آخر الأمر . وفى ١٨٣٧ كتبت مسرحية « عشاق التيرول Los Amantes de Teruel-The Lovers of Teruel » للمؤلف چوان يوچينيو هارتزنبوش Juan Eugenio Hartzenbusch الذى اتبعها فى ١٨٣٨ بمسرحية عاطفية معقدة تسمى دون منتشيا أو زواج تحت التجربة Don Mencia, or, Marriage in Inquision-Don* Mecia, ô la boda en la Inquisicion . وأخيراً أقبل رجل وهب قدرة مسرحية أصلية وألم إلماماً طيبا بالأدب الرومانتيكى فى أوربا فتمكن من تدعيم جهود أسلافه . كان مانويل تامايو بايوس Manuel Tameyo y Baus يهدف إلى إعادة توطيد أركان

المسرح الأسبانى القومى الحق ، وبفضل إسهامه القومى نجح فى أن يعيد إلى المسرح فى مدريد شيئاً مما كان يتصف به فيما سبق من الزمان . ولقد تأثر مانويل بشيللر فى كتابته لمسرحية « چون دارك Juane de Arco » (١٨٤٧) وبألفيرى فى مسرحية « ڤرچينيا Virginia » (١٨٥٣) ويظهر أثر كل منهما مضافا إلى طابع خاص يتميز به فى مسرحية « محب غبي La Locura de amor-Loves fool » (١٨٥٥) . وربما كانت أكثر مسرحياته أهمية تلك المسرحية التى خرج فيها عن إطار كالديرون والتى تسمى « المسرحية الجديدة Un drama Nuevo »(١٨٦٧) حيث نجد فيها شيكسبير ورفاقه يتمرنون ويمثلون مسرحية جديدة . ومما هو جدير بالتنويه الخاص هو أنه هنا ينير الطريق إلى بيرانديللو Pirandello فى عرضه المشاعر المسرحية من جهة والعواطف الحقيقية من جهة أخرى . إن مانويل عالج موضوع مسرحيته هذه بمهارة جعلتها تلقى نجاحا على المسرح لمدة طويلة . إنتاج هذا المؤلف بداية إزدهار المسرحية الأسبانية الحديثة .

وفى الوقت نفسه نجد فى جارتها البرتغال وهى بلد لايميل إلى المسرح بشكل غريب ، نجد فسكونده جوو بايتسطا الميداجاريت Visconde Jouo Baptista Almeida-Garrett يكتب مسرحية « جندى من سانتاريم The Armourer of Santarem-O alfagem de Santarem » (١٨٤٢) وهى مسرحية تدور حول الآراء السياسية وتتضمن صورة قوية لهذا الجندى ڤيراندوفاس الذى يدافع فى قوة وبأس عن حقوق الشعب . ورغماً عن النجاح المنقطع النظير الذى لاقته مسرحيته المعروفة « فرى لويز دى سوزا Frie Luiz de Souza » (١٨٤٣) التى تدور حول زوجة فقدت زوجها لمدة طويلة ،ليعود فيجدها قد تزوجت رجلا آخرا ، إلا أنه لا يمكن اعتبارها مسرحية كبيرة الشأن .

أما إيطاليا فكانت أقل إنتاجاً من أسبانيا بعد إسهامها الكبير فى عصر الرومانتيكية الأسبق . ورغم ازدهار الميلودراما فيها فإنه قلما نجد حتى فى هذا المضمار

من يبلغ مستوى عادياً مقبولا . وقد يكون الكاتب الوحيد الجدير بالذكر هو بيترو كوسا Pietro Cossa الذى نجد بعض المزايا فى مسرحياته التاريخية ، وعلى الأخص مسرحية « مونالديتشى Monaldeschi » (١٨٦٤) و « سورديللو Sordello » (١٨٦٥) و « نيرون Nerone » (١٨٧١) و « لوديفيكو اريستو واستنشى Lodovico Aristo and the Estensi-Lodevico Ariosto e gli Estensè » (١٨٧٥) و « أسرة بورچيا ـ The Borgias-IBorgia » (١٨٧٨) . ولم يستطع زملاؤه أن يقدموا شيئاً يذكر اللهم إلا نادرا ، هذا وإن احتوى قليل من المسرحيات على بعض الميزات العارضة ، كما نرى فى المجال الواسع الذى بنيت عليه بعض فصول مسرحية « اليزابث ملكة انجلترا Elisabetta regina d'Inghilterra » (١٨٥٣) للكاتب باولو چياكوميتى Paolo Giacometti وحرارة العاطفة التى تزخر بها بعض مشاهد « خباز البندقية The Venetian Baker- Lol Fornaretto di Venezia » (١٨٥٥) للكاتب فرانسسكو دال أونجارو Francesco dall Ongaro.

أما الحركة الرومانتيكية فى ألمانيا فقد اتخذت طابع معركة اطلق عليها اسم عالم الشباب الألمانى Das junge Deutchland . ومن أكبر زعماء هذه الحركة فى المجال المسرحى الكاتب كارل جوتزكو Karl Gutzkow . ولقد أحسن التعبير عن هذا الخليط الغريب من المشاعر الوطنية والمشاعر المتحررة التى تثير حمية هذا الفريق من الكتاب . ولقد رفض هؤلاء المغالاة التى تتسم بها الحركة الرومانتيكية الألمانية الأولى ، فاتجهوا بعض الشئ نحو الطبيعية Naturalism ، كما عادت الغلبة مرة ثانية للمشاعر الفلسفية . ومن بين كتابات كارل العديدة نجد أميزها وأكثرها إعتباراً مسرحية « اريل اوكاستا Uriel Ocasta » (١٨٤٦) وهى مسرحية توضح عن طريق اتخاذها يهوديا متحررا بطلا لها كيف أن الرومانتيكية الجديدة تعدت حدود الرومانتيكية الأولى متجهة إلى محاكاة أسلوب ليسنج Lessing .

وإلى جانب جوتزكو كان هناك كاتب آخر يستحق الذكر، أعنى به « جورج بوشنر George Buchner » ، وفى السنين الأخيرة حظيت مسرحيته « وفاة دانتون Danton's Tod — Danton's Death» ببعض الثناء والمديح ، والحق يقال إن هذا العمل الذى أنتجه هذا الكاتب الثورى الساخط يكشف عن قدرة ولا شك . وإن كتبت هذه المسرحية على عجل ودون عناية إلا أنها توحى لكتاب المسرح متابعة طرق جديدة للتأثير على الجمهور . فبدلا من اتباع الأسلوب الشبه كلاسيكى الذى سار عليه راسين ، أو الأسلوب الرومانتيكى الهائل الذى أوحى به شيكسبير ، نجده ينجح فى سعيه وراء انتهاج سبيل جديد . فقصته عن الثورة الفرنسية وصورته لشخصية رجل عمل على اشعال نار الثورة ثم ندم على ذلك فيما بعد ، عرضها عن طريق مشاهد رائعة متفرقة تكاد تشبه ما نراه فى الأفلام السينمائية . ومما هو جدير بالإهتمام ان بوشنر اتجه فى ممارسته للكتابة المسرحية اتجاها يختلف عما سبق . ففى نظر شيللر نجد أن المسرحية التاريخية وسيلة لعرض القيم الاخلاقية الأصيلة ، بينما يعتبرها بوشنر تعبيرا أدبياً يصور حقيقة الاحداث الماضية . وهكذا فإن فى كتابته عن الثورة الفرنسية رفض أن يصور زعماءها أكثر من كونهم « سفاكى الدماء ، موفورى النشاط ، مندفعين »

وتتجلى أيضا إمكانيات هذا المؤلف الشاب (الذى مات فى سن الرابعة والعشرين) فى مأساة واقعية لم تتم كتابتها فى ١٨٣٦ تحت عنوان « فويزك Woyzeck » بما فيها من لغة تدل على عبقرية مشتتة وبما فيها من موضوع خارق الغرابة . إن هذا الكاتب المتشائم الذى لا يرى الناس سوى ألعوبة فى يد القدر يشترك مع سلفه ڤون كليست Von Kleist فى التنبؤ بكثير من الاتجاهات المسرحية التى ستتطور فيما بعد . من المحتمل أن النقاد الحديثين قد أولوا أعماله إهتماما أكثر مما تستحق إلى حد ما ، ولكن ما علينا إلا أن نعترف بأن هاتين المسرحيتين قد

جمعتا فى صورة غريبة نوعا ما ، بذور كل من الطبيعية Naturalism والتعبيرية Expressionism التى سيأتى ذكرهما فى المستقبل .

بجانب هذين الكاتبين لم يكن لألمانيا الكثير مما تسموم به حينئذ فى الأسلوب الرومانتيكى الجديد . فهناك كتاب أمثال هاينريش لوبى Heinrich Laube مؤلف مسرحية « الأمير فردريك Prinz Friedrick (١٨٤٥) وهى مسرحية تتقصى العلاقة بين فردريك وليم الأول ملك روسيا وابنه الأمير . وهى فى هذا تشبه إلى حد كبير معالجة كليست للعلاقة بين أحد كبار الأمراء المخول لهم انتخاب الامبراطور وبين أمير هامبورج ، وهناك أميل باشفوجل Emil Bachvogel الذى ذاعت شهرته يوما ما بمسرحيته « النرجس Narcissus-Narziss » (١٨٥٦) ، كما كان هناك فردريك هالم Friedrick Halm الذى كتب مسرحية شهيرة كذلك تسمى « ابن البيداء Der sohn der Wildnis-The Son of the Wilderness » (١٨٤٣) ، وهناك أيضاً سالومون هرمان موسنثال Salomon Hermann Mosenthal مؤلف مسرحية « ديبورا Deborah » التى تعرف أيضاً باسم « لى المهجورة Leah the Forsaken » والتى كتبت عام (١٨٥٠) . مثل هؤلاء الكتاب أخرج العديد من المسرحيات الصالحة للتمثيل أو للقراءة الرومانتيكية العابرة . ولكن لن تحظى أى مسرحية من إنتاجهم بقيمة خالدة الأثر .

وفى الوقت نفسه كانت هناك بلاد أخرى تستعد بأن تدلى بدلوها وتبز غيرها ، فخلال تلك السنين شعرت روسيا بأولى بوادر التحرر . فروح بيرون كانت كامنة فى نفس بوشكين Pushkin الذى أثر بدوره على الكونت الكسى كونستانتينوفيتش تولستوى Count Konstantinpvoch Tolstoi الذى يستعرض التاريخ الروسى فى أسلوب براق مؤثر فى مسرحية « موت إيفان الرهيب Smert Ivana Groznavo — The Death of Ivan the terrible » (١٨٦٦) و « القيصر فيودور إيفانوفتش Tsar Feodor Ivanovich »

(١٨٦٨) و « القيصر بوريس Tsar Boris » (١٨٧٠) ويبرهن على ما لهـذه المسرحيات من قيمة ذاتية النجاح الذى أصابته عند إخراجها على مسرح الفن بموسكو Moscow Art Theatre . وفى ذلك الوقت لم يكن هناك فى روسيا كاتب مسرحى رومانتيـكى يستطيع التصدى لمنافسته . وإن كان أوستروفيسكى قد مارس الـكتابة فى هـذا الأسلوب إلا أن جهوده تبدو عادية إذا ما قورنت بأعمال تولستوى . كما أن كاتبا مثـــل ديمترى فاسيليفتش أفيركييف Dmitri Vasilevich Averkiev لا يزيد عن كونه حالم عاطفى له مقدرة على استشعار إتجاهات المسرح المـــادية ، أما أبوللونى نيـكولافيتش مايـكوف Apolloni Nikolaevich Maikov الذى عالج موضوع الوثنية والمسيحية فى مسرحية مملة ظهرت فى ١٨٧٣ تحت عنوان « عالمان Dva Mira-Two Worlds فإنه لا يتعدى إعتباره شاعرا من الدرجة الثانية يتيه فى آمال فلسفية غامضة .

أما فى بولندا فقد ألف الـكونت زايجمونت كراسنسكى Count Zy gmunt Krasinski مسرحية قوية تسمى « الـكوميديا الغـــير الهية Nie boska komedja-The Undivine Comedy » كتبت خلال عدة سنوات بين العقدين الثالث والرابع من القرن التاسع عشر . وهى تعرض فى صورة رمزية الصراع الطبقى بين بقايا النبلاء الإقطاعيين القدماء وطبقة العمال الناشئة . وإن كانت هذه المسرحية لم تكتب خصيصاً للمسرح ، إلا أنها لاقت نجاحا كبيرا فى عصرنا الحديث أشبه بالنجاح الذى حظيت به مسرحية تفوقها شاعرية ، أعنى بها « أريديون Irydjon » (١٨٣٦) . إن لهاتين المسرحيتين أهمية تفوق مسرحيات جوزيف سرويسكى Jozef Sz Ujski ، هـذا على الرغم من أن هذا المؤلف الأخير سار وراء هدف وضعه نصب عينيه ينحصر فى محاولته أن يضفى على المسرحيات التاريخية البولندية حياة وقوة . وأهم من هذا بالنسبة لتاريخ المسرح ما كتبه الـكونت كيابريان كاميل نورويد Cyprjan Kamil Norwid من مسرحيات مثل

« واندا Wanda » و « كراكوس Krakus » اللتين طبعتا فى ١٨٦٠ ، ولا تعبر هاتان المسرحيتان عن المشاعر البولندية الرومانتيكية فحسب ، بل تشير فى وضوح إلى الطريقة التى سينتهجها الرومانتيكيون فيما بعد ، وخاصة فى تطبيق نظرية « الصمت Silence » كقوة فى البناء المسرحى . وإن فشلت أعماله الفعلية فى تحقيق كل آماله إلا أنه سبق زمانه بمراحل بعيدة فيما يختص بنظرياته الفنية .

أما فى المسرح اليوغسلافى فإننا نرى لازا كوستيش Laza Kostich بمسرحيته « ماكسيم كونوجفيك Maxim Canojevic » (١٨٦٦) التى تعتـــمد على الأساطير المحلية والتى تتأثر بشيكسبير كذلك ، وقد تأثر جوزيف جورشيش Josiph Jurcich بأسلوب شيللر فى مسرحية « توجومار Tugomar » التى كتبها عام ١٨٧٦ بينما تزخر مشاهد مسرحيات كل من سلوفاك جوناس زوبورسكى Solovak Jonas Zoborsky وجان بالاريك Jan Palarick بأثر شيللر وشيكسبير على السواء . وأهم إنتاج لجان بالاريك هى مسرحية « ديمترى ساموزفانيك Dimitry Samosvanec » التى كتبها عام ١٨٦٣ ، والتى تتضمن بعض المزايا الذاتية . وتختار هـذه المسرحية ، بل معظم هـذه المسرحيات موضوعات مستمدة من الأساطير السلافية ، وإن سمت أحيانا لطرق مجالات بعيدة كما نرى فى « الينبوع البـــاندونيشى The Bandusian Spring ـ Fantana Blanduziei » (١٨٨٤) التى تعالج حيـاة هوراس Horace والتى ألفها الـكاتب الرومانى فاسيل الـكساندرى Vasile Aleksandri .

وفى كل البلاد تقريبا ازدهرت المسرحيات الوطنية التاريخية والمسرحيات ذات الطابع الرومانتيـكى الرمزى جنبا إلى جنب . ولعل المسرحية الوحيدة من هذا النوع الرومانتيكى الرمزى التى تستحق ثناء خاصا هى المسرحية المجرية « مأساة الإنسان as ember trag oediaja » (١٨٦٢) التى كتبها إمرمادك Imre Madack والتى تعادل بالنسبة لبولندا مسرحية « الـكوميديا غير المقدسة »

ويبدو أثر جيته واضحاً فى جلاء فى هـذه المسرحية التى يعتمد موضوعها على محاولة إبليس تحطيم إيمان إنسان عن طريق كشف الفساد والرذيلة المستشرية فى المجتمع البشرى. وهنا نجـد تحديا جديا لفـكرة التقدم التى كانت قوة فعالة فى عالم الفـكر إبان القرن التاسع عشر . وبجانب هذه المسرحية يجدر بنـا التنويه بمسرحية مجرية أخرى كتبها ميهالى فوروزمارتى Mihaly Vorosmarty بعنوان « كزونجور وتوند Csongor es Tunda » التى طبعت عام ١٨٣١ والتى فى رمزيتها تذكرنا بمسرحية « فياب Fiabe » لجروى و « زاوبر بوسين Zauberpossen » لرايموند Raimund.

ويتمثل إسهام الدنمرك فى هـذا المضمار فى إنتاج فردريك بالودان موللر Frederik Paludan Muller وهنريك هرتز Henrik Hertz . وتتضمن مسرحيات الـكاتب الأول « حب ونفس Amor og Psyche-Amor and Psyche » (١٨٣٤) وكالانوس Kalanus » (١٨٥٧) جمالا شاعريا غنائيا وإن كانت ضعيفة من الناحية المسرحية ، أما الـكاتب الأخير فقد حظى بشهرة فى زمانه بكتابة « ابنة الملك رينيه King Rene's Daughter-ong Renes Datter » (١٨٤٥) و « محنة عائلة شفيند Svend Drywigs Hus-The House of Svend Drying » (١٨٣٧) . وعلى العموم ، علينا أن ننظر إلى هذة الحركة الرومانتيكية الجديدة التى ظهرت فيما بين ١٨٣٠ و ١٨٧٠ على أنهـا حركة هامة فيما أحدثت من يقظة ووعى أكثر مما أسهمت به إيجابيا فى الأدب المسرحى . إن هـذه المجهودات قد أثارت الروح القومية فى كل مكان ، ومن هـذا الحماس الملتهب نشأت مسارح جديدة رعت بين جنباتها المقدسة أحلام المستقبل . لقـد اختلف الأثر بالطبع من بلد إلى بلد ، ونخص بالذكر إنجلترا التى لم تحظ بشىء ذى قيمة كبيرة من مسرحيات كل من شريدان نوبلز Sheridan Knowles وتينسون Tennyson . وفى بعض البلاد اتخذ هـذا المجهود

الرومانتيكى معنى خلق أدب قومى ، أو إحياء ذاك الأدب بتقديمه لأشكال ومفاهيم جديدة .

* * * *

أوبرا فاجنر والهوة الصوفية

Opera & The Mystic Chasm : Wagner

ولقد لاحظنا من قبل كيف أن كثيراً من المسرحيات الرومانتيكية فى هذا العصر قد حولت إلى أوبرات ، وهذا يذكرنا بما للمسرح الموسيقى من كبير فضل على القضية الرومانتيكية . ونجد فى إنتاج موتزارت Mozart ما يشبه المسرحية التى تدور حول عالم الجان fairy play ، وخاصة بالطبع فى مسرحيته « دون جيوفـــانى Ill Dissolute Punito Don Giovanni » (١٧٨٧) وفى « الناى السحرى Zaulberflote-The Magic Flute » (١٧٩١) . ونرى فى جلاء أكثر ذاك التشابه بين المآسى الرومانتيكية والأوبرات فى القرن التاسع عشر . ومن موضوع ميلودرامى نشأت فى السنوات الأولى من ذلك القرن أوبرا النجاه rescue-opera الفرنسية التى نجد فيها البطل (أو البطلة) وقد أحاطته الأخطار وألقت به فى قبضة شرير لينجو فى نبل وإعجاز قبل أسدال الستار بقليل . وتقف أوبرا « فيديليو Fidelio » لبيتهوفن مثلا واضحاً لهذا الطراز ولقد كتب روسينى بعد ذلك أوبرا « وليم تل William Tell » (١٨٢٩) وتدفقت قوى الرومانسية فى أوبرا « دونيزيتى Donizetti » الشهيرة باسم « لوسيا دى لامرمور Lucia di Lammarmoor » (١٨٣٥) . ثم نقب الكتاب عصور التاريخ بحثا وراء مواضيع تناسبهم، فمن تناول تناريخ الدرود Druido القدماء فى بريطانيا وإيرلنده كبللينى Bellini فى أوبرا « نورما Norma » (١٨٣١) ومن تصدى لتاريخ مصر القـــديم كروسينى Rossini فى « موسى فى مصر Mosi in

« Egitto-Moses in Egypt » (١٨١٨) ومن عالج عصورا أحدث كمير بير Meyerbeer فى « الهوجونوت Huguenots » (١٨٣٦) . وندخل إلى عالم السحر فى أوبرا « فبير Weber » الفاضحة التى تسمى « الرصاصات المسحورة The Charmed Bullets-Der Freischutz » (١٨٢١) . هذا فى الوقت الذى جال فيه فيردى وصال بين ربوع الأدب المسرحى فى كثير من البلدان ليستمد مواضيع لسلسلة أوبراته التى لا زالت تستحوذ على اهتمام الجماهير . فاقتبس أرنانى Ernani » (١٨٤٤) من هيجو وماكبث (١٨٤٧) من شيكسبير و « الشاعر المتجول Ill Trovator » (١٨٥٣) من سافدرا Saavedra و « ترفياتا La Traviata » (١٨٥٣) من ديما الابن .

ولقد جعلت هذه الأعمال الجماهير على صلة كبيرة بالمواضيع الرومانتيكية ، وعندما نتذكر ازدياد إقبال الجماهير على مشاهدة الأوبرا ، فإننا ندرك قيمة هذه الأعمال فى الاحتفاظ ، وفى نشر هذا الشعور الرومانتيكى . على أى حال ، إن رتشارد فاجنر قد بلغ بالأوبرا الرومانتيكية الذروة ، بما انتجه من أوبرات وأعمال نقدية . وكان فاجنر شخصاً قبيح المنظر ، ميالا للسيطرة ، متحفزاً للعدوان ، وكانت نظرياته تعادل مالطبوله من دوى . وبما أنه كان يقرع هذه الطبول بشدة ، فإنه تمكن من السيطرة على مشاعر مواطنيه وإذهالهم ، حتى ولو كان ذلك لفترة قصيرة .

وإذا كنا لا نبالى بأوبراته الأولى ، إلا أننا نولى أهمية تاريخية كبيرة إلى السلسلة الطويلة التى حاول أن يصل فيها إلى مرتبة سامية بعد ذلك : ابتداء من أوبرا « تانهاوزر Tannhauser » (١٨٥٤) إلى لوهنجرم « Lohengrim » (١٨٥٠) ، وكبار المغنين The Master Singers-Die Meistersinger (١٨٦٧) إلى « خاتم النبلونج The Ring of the Nibelung-Der Ring des Nibelungen » (وهى فى أربعة أجزاء كتبت فيما بين ١٨٦٩ و ١٨٧٦) ثم « بارسيفال Parsifal » فى ١٨٨٢ . ولقد حاول فى هذه الأوبرات أن يخلق

فكرة جديدة تماما . وكان هدفه الأسمى هو أن يجعل المسرح الموسيقى جامعا لكل الفنون ، يحدوه فى هذا هدف واضح المعالم ، ألا وهو جعل هذا المسرح الموسيقى نوعا من المعبد الصوفى يستمد منه الألمان الوحى والإلهام . فأول شىء كان على أوبرا فاجنر أن تقوم به هو أن تصطبغ بالصبغة القومية ، ولقد أفاض التاريخ الألمانى خلال السنوات الأخيرة فى بيان مدى نجاح فاجنر فى هذا المضمار . وعلاوة على هذا ، هناك هدفه الأكبر ، ألا وهو خلق لون من العرض المسرحى فى نطاق الأوبرا بشكل لم يعهده المسرح من قبل ، بل لم يصل إلى مثله منذ أيام الإغريق — فكان على أوبرا فاجنر أن تكون عملا فنيا ذا وحدة كاملة ، حيث الشعر والموسيقى ، يدبجهما مؤلف واحد ، ويندمجان فى وحدة متناسقة .

ولتحقيق هذا الهدف بدا فاجنر ، رغم ادعاءاته الرنانة ، ورغم جو الصوفية والسحر الذى يحيط به ابتكاراته ، بدا متتبعا للتراث السابق . وكان نيتشه محقا فى تأكيد شعوره بأن فاجنر يعتمد أصلا على الرومانتيكية الفرنسية . لقد استوعب فاجنر كثيرا من مؤثرات هيجو وديما ، كما استمد مقدرته الفنية من أحقر كتاب المسرح شأنا وأعنى به يوجين سكريب Eugene Scribe. .

إن مقدرته الفنية لا جدال فيها ، بل قد يتقبله الناس كأعظم عبقرية فى عصره . ولكن العبقرية تعمل لأهداف شتى وعبقرية فاجنر غررت به بالفعل . فإذا ماقارناه بموتزارت ورقته وبيتهوفن وشاعريته ، فإنه يبرز أمامنا فجأة كأحد دخلاء الطبقة الوسطى ، الذى يستخدم ما أعطاه الله من مواهب فى أغراض براقة زائفة . وهنا تضل الرومانتيكية السبيل ، بل إن مقدرته تدفع به فى تيارات خطيرة . فعندما تابع نيتشه ملاحظاته قائلا « إن فاجنر يعد رساما بين الموسيقيين ، وموسيقيا بين الشعراء ، وممثلا بين الفنانين » فإنه يفصح عن مرارة الأسى الذى يشعر به لإساءة هذا العبقرى استخدام مواهبه ، ويؤنبه على الدوام لخيانته الفنية التى لا تغتفر . ان نظرية الأوبرا كعمل فنى تتحد فيه الموسيقى والشعر لم تبد فى

حد ذاتها عملا جديدا ، بل خليطا ملفقا من الموسيقى والكلمات والمناظر الهفهافة والأضواء المتذبذبة . وإن العمل الفنى الحق ، مهما اختلف كاتبه ، وسواء أكان فى دولة يسيطر عليها ملك أم شعب ، عمل أرستقراطى على الدوام : فدقة فاجنر ذاتها تفوح بالأرستقراطية ، بينما تنتمى أوبراته إلى الطبقة الوسطى فى عدم تناسقها وانسجام عناصرها .

ورغم هذا فقد أحدث أثراً عميقا على المسرح . فكثير من التقاليد المسرحية الحديثة استمد وجوده من نظرياته . وان كنا لم نألف الثرثرة كالألمان عن هذه الهوة الصوفية Mystic Chasm بين الجمهور والممثلين ، هذه الهوة التى تنشأ عن وجود مسرح مضىء تفصله عن قاعة الجمهور المظلمة قبوة أمامية Proscerisum Arch وستار ، إلا أننا أخذنا عنه عادة إطفاء الأنوار تدريجيا فى قاعة جلوس الجمهور عند بداية المسرحية . وإنه لواضح هنا إلى حد ما أن فاجنر يسير بإحدى احتمالات هذا المسرح ، المكون على شكل إطار الصورة Proscenium Frame Stage ، إلى نهايتها المنطقية . إن فاجنر لم يسع ، كما فعل غيره ، إلى عرض مناظر واقعية توحى بأن الحائط الرابع قد اختفى بمعجزة من الحجرة ، بل أن سعيه كان يرمى إلى تخدير مشاعر الجمهور حتى يتصور ، وكأنه من فعل سحر ، بأنه من أوائل الناس الذين أولوا نعمة التأمل فى معبد أقدس القداسات : ولكن رغم اختلاف عمل فاجنر هذا عن زملائه الواقعيين ، إلا أن الاهتمام الكبير الذى أولاه لهذه « الهوة الصوفية » يضعه على رأسهم .

ويمثل فاجنر عصره من ناحية أخرى كذلك . فنى تلك السنوات كان الكتاب المسرحيون الأكثر طموحا يفقدون القدرة على الفكاهة ، ويتصف فاجنر دون شك بافتقاره التام المؤسف لروح الفكاهة . إن الرومانتيكيين ينظرون للأمور نظرة جادة ، سواء اتجهوا إلى تصوير الواقع فى أسلوب مقبض ، أو سعوا إلى بعث الماضى الغابر فى ثوب براق . ويفوقهم فاجنر جميعا فى جديته وصرامته .

ورغم إعجابنا بموسيقاه العاصفة ، فإن عمله فى ميدان المسرح لا يمكن أن نوليه تقديراً كبيراً. ففى تغاليه فى جدية أهدافه ، وفى انهماكه فى آراء شامخة ، ضحى بهذه الدقة التى لا تأتى إلا من السعى وراء الكمال فى مجال محدود من مجالات النشاط المسرحى . إن تاريخ الأوبرا سيذكر اسمه بإجلال ، ولكن الدراما ، رغم أثره على بناء المسرح ذاته ، قدر لها أن تسير إلى الأمام بوحى مجهودات رجال تختلف ميولهم وأهدافهم وطرقهم عنه .

الفصل الثانى

مقدم الواقعية The Coming of Realism

الميلودراما الواقعية

بينما كان فاجنر يبحث التاريخ الألمانى القديم ، كان بعض كتاب المسرح أقل طموحا منه فى انهماكهم ، فى تمهيد الطريق للواقعية الجديدة ، التى قدر لها أن تكون اللون المسرحى الذى يميز هذا القرن أكثر من غيره .

وفى البداية كانت الميلودراما فى أغلب الأحيان بعيدة ، بما تحويه من افتعال مثير ، عن الحياة العادية . ولقد تعمد المؤلفون البحث عن مواضيع تستحوذ بغرابتها على انتباه الجماهير الشعبية ، التى كانت تتدفق على المسارح . وكما رأينا قبل ذلك بدأ على أى حال ظهور تغيير حوالى سنة ١٨٣٠ : فالكونت الإقطاعى الشرير تحول إلى أحد كبار الملاك ذوى الشوارب المفتولة ، وبدت ابنة الحطاب العذراء تظهر فى ثوب جديد كفتاة قروية معاصرة ، وتحول البطل الخارج على القانون إلى بحار أو جندى عائد فى أجازة إلى موطنه . ففى كثير من الميلودراما فى شتى البلاد خلال العقدين الثالث والرابع من القرن التاسع عشر ساد الجو الريفى المعاصر ، واستطاع الكاتب الاحتفاظ باهتمام الجمهور عن طريق مفاجآت الحبكة المسرحية من ناحية وعن طريق الجو العاطفى السائد فى ثنايا المسرحية كلها ، وعن طريق الاتجاه المتزايد نحو عرض أشياء حقيقية على المسرح . ويبز فنسنت كراملز Vincent Crummles غيره فى هذا المجال .

وما أن مضى عقد واحد حتى استبدلت الميلودراما مشاهد القرية بمشاهد المدينة . وبدأ الممول الثرى Financier ، وإن كان ذلك لم يكن فى غالب الأحيان ، يحل محل ملاك الأراضى ، وأخذت البطلة الآن من بين الطبقة العاملة الفقيرة كأن تكون عاملة أو حائكة مثلا ، وأصبح البطل عاملا ، وبدلا من رؤية الخنازير والأوز حياً على خشبة المسرح رأينا العربات الجميلة ، وبدأت التأثيرات الحسية تحاول خلق جو يوحى بحطام القطارات المتناثر أو بالحرائق فى المصانع .

وبهذه الخطوات سارت الميلودراما إلى الأمام . لقد ظلت رومانتيكية بما يوحى به أصل هذه الكلمة من معنى ، وانتقلت فقط من عالم الماضى إلى عالم الحاضر ، فتخلت عن العصور الوسطى وصارت مادية واقعية . لقد سارت هذه العملية ببطء بطبيعة الحال وكانت الخطوات التى تخطوها للأمام مترددة ، بل غالباً ماتتوقف أثناء الطريق . ولم تصل هذه الميلودراما الواقعية إلى أقصى غايتها إلا فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر . وبالرغم من أن هذا التقدم كان يعوزه الحزم والعزم ، إلا أنه يبين دون شك الاتجاه العام الذى كان كتاب المسرح المحترفون ينساقون إليه عن طيب خاطر .

والآن وقد دعم كوتزيبو وبكسير يركورت الميلودراما ، لم تكن هناك حاجة ماسة إلى ظهور مؤلفين آخرين ، يتحررون من تأثير هذين الكاتبين ويبتكرون شيئاً جديداً ، فى هذا المضمار . ولأسباب هامة قد لا نذكر شيئاً عن كتاب الميلودراما الذين ظهروا فى منتصف هذا القرن . وسيكون كلامنا معاداً إذا حاولنا تتبع تطور الميلودراما فى أكثر من بلد واحد خلال هذه الفترة . ولأخذ فكرة عن هذا التطور يكفينا تتبع الأمر فى المسرح الإنجليزى ، وإن كان تتبع هذا التطور فى أى بلد قد يفى بنفس الغرض تماماً .

إن الانتقال من هذه المسرحيات المحبوبة مثل « شبح القلعة The Castle Spectre » (١٧٩٧) للكاتب م . ج . لويس M.G. Lewis وكتابات أتباعه

إلى مسرحيات مثل « العامل ليوك أو الابن المفقود Luke The Labourer or the Lost Son » للكاتب ج . ب . بكستون G.B. Buckston يمكن تتبعه بسهولة فيما بين ١٨٠٠ إلى ١٨٣٠ . ومن ذلك الوقت فصاعداً نجد أنه بالرغم من احتفاظ العنصر الرومانتيكى الخلاب بمكانته ، إلا أن العنصر الواقعى كان يجذب إليه كتاباً أكثر طموحا وأكبر هدفا إلى حد ما مما سبق انخراطهم فى هذا التيار . فديون بوسيكولت Dion Boucicault لم يكن أديباً عبقريا ، ولكنه يفوق بكستون أو إدوارد فتزبول .

وفى المسرحيات الميلودرامية التى تعالج فيها مواضيع إيرلندية وأمريكية تتضح محاولته الارتفاع بفنه إلى مستوى لم يصله فى مسرحيته السابقة المسماه «مصاص الدماء Vampire » (١٨٥٢) . ولقد أصابت مسرحياته مثل « الأوكتورون أو الحياة فى لويزيانا The Octoroon; or; Life in Louisiana » (١٨٥٩) و « الشقراوات الجميلات أو عرائس جاريون The Collen Barn; or; The Brides of Garryowen » (١٨٦٠) نجاحا تعدى ما نالته مسرحيات أخرى لم تعمر طويلا وذلك لأن هذه المسرحيات كتبت فعلا بعناية ومهارة أكثر . والقول نفسه ينطبق على مسرحية للكاتب توم تيلور Tom Taylor ذاع صيتها لفترة طويلة ألا وهى « المياه الساكنة عميقة الغور Still Waters Run Deep » (١٨٥٥) . وجدير بالذكر أن هذه المسرحية ومسرحية « الاكتورون » تعالجان مشاكل جنسية وهو موضوع من المواضيع المحرم استعمالها فى المسرحيات الأولى التى كتبت على هذا الطراز — ويجدر بالذكر أيضاً إدخال عنصر الجريمة فى المسرحية الأولى من هاتين المسرحيتين . إن معالجة الجريمة كان شيئاً مألوفا بالطبع فى كل مسرحيات الميلودراما ولكن لم يعرض أمامنا مركز البوليس إلا فى مسرحية « المياه الساكنة عميقة الغور » كما لا نجد البوليس السرى يلعب دور البطل إلا فى مسرحية كتلك التى كتبها المؤلف باسم « رجل معه تصريح بأجازة Ticket-of-

« leave man » (١٨٦٣) إن شخصية البوليس السرى شخصية تتبع المدينة ، وأصبح من الآن فصاعدا منظر الشارع لا الطريق الضيق المحفوف بالأشجار هو المنظر العادى فى المسرحية . وتعتبر مسرحية « جيم رجل القلم Jim Penman » (١٨٨٦) للسير تشارلز يونج Charles Young تطوراً منطقياً لمسرحية « تايلور » . والقول نفسه ينطبق على مسرحية « ملك الفضة » التى كتبها هنرى هرمان Henry Herman وهنرى آرثر جونس Henry Arthur Jones .

ويعقدم جونز على أى حال ندخل فى نطاق مجال آخر لأن هذا المؤلف الذى يرتبط ذكره مع اسم السير آرثر بنيرو Sir Arthur Pinero ، يعتبر أحد المؤسسين الحقيقيين للمسرحية الأدبية الحديثة . وقد تعتمد قوة هذه الحركة الحديثة فى المسرح على الحقيقة القائلة ، أننا لا ندخل حدودها عن طريق مدخل واحد واسع تحيطه أذرع الأدب النبيلة فحسب بل عن طريق جانبي مجهول ، فإذا أتينا إلى مسرحية « تشنشى » ، فلا نجد أمامنا إلا سبيل الأدب فحسب . أما إذا أتينا إلى مسرحية « زوجة مستر تانكيراى الثانية The Second Mrs. Tanqueray » (١٨٩٣) فإننا نعبر طريقا مشروعا تماما « على الرغم من أنه غير مطروق ، إلا أنه يصلها بمسرحية « شبح القلعة » » .

* * * *

سكريب والمسرحية ذات البناء الجيد

Scribe and the Well-Made Play

وفى أثناء هذا كان هناك تطور هام فى طريقة الكتابة المسرحية يأخذ مجراه فى فرنسا . ولقد نتج هذا عن ممارسة الميلودراما ورفيقتها الكوميدى ڤودڤيل Comedie-vaudeville من ناحية ، وعن اتجاهات فى مجال الملهاة من ناحية أخرى .

فمنذ الثورة الفرنسية حتى العقد الثالث للقرن التاسع عشر كانت الملهاة الفرنسية مزعزعة الكيان . ولقد دعم المرسوم المشهور لسنة ١٧٩١ الحرية الكاملة للمسارح

ثم صدرت مراسيم بعد ذلك فى ١٨٠٦ و ١٨٠٧ لم تقيد عدد المسارح فحسب بل أعادت الرقابة من جديد على المسرح نفسه . ثم صدرت مراسيم أخرى وأخذت اللوائح والقوانين تتغير باستمرار ، مما جعل المهتمين بشئون المسرح فى وجل مما سيأتى به المستقبل من قيود جديدة . ومثل هذه الأحوال لا تساعد على ازدهار الملهاة ، كما أن الاتجاهات العامة للعصر لم تكن لترحب بمسرحيات موليير بما فيها من ضحك يبعث على التفكير والتأمل . وإذا لم نجد فيما كتب شيئاً ذا قيمة فإن هناك اتجاهين جديرين بالاعتبار . ويمكن وصف أولها بالرسم الآلى لشخوص الملهاة ، ويمكن ملاحظة هذا على وجه الخصوص فى إنتاج تشارلز اتين Charles Etienne ولويس بنوه پيكار Louis Benôt Picard . ولنأخذ مثلا لهذا مسرحية تشارلز اتين المسماه « مسرحية لعب الحظ ، أو الدميات Un Jeu de la Fortune ou La Marionettes-Plat of Fortune or The Marionettes » (١٨٠٦) حيث تصور الشخوص كمخلوقات تتحرك تبعاً لشد خيوط خفية . وقد يعتبر هذا الاتجاه إلى حد ما مقابلا ، ولو بطريقة لاشعورية ، إلى ما نجده من اهتمام بالقدر فى المآسى المقبضة التى كتبها الشعراء .

أما الاتجاه الثانى فنحو الواقعية . فمثل هـذه المسرحية « لحظة طائشة Un Moment d'imprudence » (١٨١٩) التى كتبها اليكسيس چاك مارى وافلار Alexis-Jacques Maire Wafflard تبين ملهـاة واقعية جديدة فى سبيل التكوين ، فالمؤلف يصور الحياة هنا تصويراً حياً شيقا . كما أنه عالج بمهارة مغامرات مسيو ومدام داركور D'Harcourt ، وهذه المغامرات التى يقرر مصيرها آخر الأمر أسباب اقتصادية ، تكتسب دقة مسرحية عن طريق شخصية مدام منتديسير Madam de Montdesir التى تحيا حياة مزدوجة ، تحيا حياتها فى ظروف وتنتحل اسم مدام دانج D'Ange فى ظروف أخرى : فهى بالنسبة لمدام داركور « مدام دانج » ، بينما يعرفها زوجها باسمها الحقيقى . كما تسود نفس الروح

الواقعية المادية مسرحية « الكوميديون The Comedians-Les Comediens »
(١٨٢٠) وهى مسرحية لا تخلو من مميزات كتبها كازيمير دلا فى Casimir
Delavigne وهو مؤلف نال شهرة أكثر بكتابته المسرحية الميلودرامية المسماة
« مذبحة صقلية Les Vêpres Siciliennes » (١٨١٩) .

فى هـذا الجو أقبل يوچين سكريب Eugene Scribe. ولقد أدرك بخبرته
العملية فى المسرح بأن الحصول على النجاح يستلزم طريقة مسرحية جديدة ، طريقة
تلائم مسرحا يختلف فى إمكانياته وشكله عن المسرح الذى مثلت عليه مسرحيات
شيكسبير أو حتى مآسى راسين .

أن الشيء الذى يسترعى الاهتمام فى المسرحية فى نظر سكريب هو الحبكة المسرحية
Plot ، ولذلك نجده يعود بنظره لا إلى ماريڤو الذى تعتبر قصصه مجرد أعذار
واهية يلتمس من ورائها فرصة كشف مكنون القلب والعواطف ، بل يرنو ببصره
إلى بومارشيه الذى كان على الرغم من مهارته فى رسم الشخوص ، يهتم أساساً
بالحركة والدسائس . ولقد مكنته خبرته العملية فى الكتابة المسرحية أن يدرك
أن أول ما يبغيه جمهور النظارة الشعبي هو قصة مسرحية تسرد بطريقة حية ،
وأدرك كذلك أن كثيراً من الوسائل ، التى كانت تستخدم فى سرد القصص
المسرحية فى الماضى ، لم تعد تناسب المسرح فى عصره ، بما حدث فيه من تغييرات .
ولهذا وضع نصب عينيه مهمة ابتكار شكل يجعل كل ألوان القصص سواء
أكانت ميلودراما أو ملهاة أو مهزلة تستهوى جماهير النظارة بأقل مجهود ممكن .
وقد نقدر نجاحه فى هذه المهمة إذ أنه استطاع حقاً أن ينشيء ما يشبه مصنعا
للمسرحيات حيث توجد وتبتكر وتحول هذه القصص بطريقة آلية إلى مادة
شهية تقدم للجمهور الذى يدفع لمشاهدتها المال عن طيب خاطر .

وكما لاحظ اسكندر ديما الصغير Alexandre Dumas fils أن سكريب
لم تكن تستهويه الفكرة ولم يكن مخلصاً إلا فى تفانيه للقيم التجارية التى كان يريدها .

ففى نظر موسيه Musset كانت المسرحية كائنا فنيا ، وأنها مهما كانت خارقة الخيال إلا أنها تتمتع بحقيقة ذاتية : أما فى نظر سكريب فالمسرحية هى مسرحية تعد طبقا لخطة آلية هى شىء دون حياة عضوية ذاتية .

يعلق ديما على الأمر بقوله « لا يعرف أحد أكثر من سكريب ، الذى تعوزه العقيدة والبساطة والهدف الفلسفى ، كيف يجرى الحركة إن لم يكن فى الشخصية أو الفكرة ففى الموضوع على الأقل ، وفى الموقف المسرحى على الأخص ، وأن يستخلص من هذا الموضوع وهذا الموقف التأثير المسرحى المنطقى ، ولا يجاريه أحد فى فهم طريقة هضم أحدث الآراء ومطابقتها للمسرح على نطاق وبروح تتعارض أحياناً تعارضاً كليا مع المصدر الذى أستقى منه هذه الآراء ... إنه أغرب مرتجل رأيناه فى تاريخ مسرحنا ، وأمهر كاتب فى رسم شخوص لا حياة فيها . إنه شيكسبير دون روح وقلب » .

ومن هذا الوصف لمقدرة سكريب ينتقل ديما إلى مقارنته بموسيه :

« إذا قارنا أياً من المسرحيات التى كتبها ؛ إما بنفسه أو بالاشتراك مع أحد الكتاب ، والتى بلغ عددها أربعمائة بمسرحيات مثل : « يجب ألا نحلف أبداً » و « نزوة » و « لا يلزم إلا باب واحد يفتح أو يغلق » يجب ألا نقطع بشىء » — وهذه تعتبر شيئاً بسيطا كتبه مؤلف مسرحى تعوزه الخبرة والدقة أكثر من أى كاتب آخر — فإننا نرى مسرحيات سكريب تتحلل وتتبخر فى الهواء كأنها زئبق سخن لدرجة خمسين بعد الثلاثمائة ، لأن سكريب كان يجاهد من أجل الجمهور دون قلب أو روح . بينما عصر موسيه قلبه وروحه فى سبيل الإنسانية . إن إخلاص سكريب أضفى عليه ، دون أن يدرى كل الإمكانيات التى كانت تميزه دون غيره من الكتاب » .

حقاً إن مسرحيات سكريب العديدة تتبخر فى الهواء إذا ماقورنت بالمسرحيات التى تنبع من القلب . إلا أن ديما كان من الحكمة حتى إنه لم يغفل إدراك قيمة

المهارة الفنية التى يتمتع بها هذا الكاتب الشعبى . ولقد ختم ملاحظاته قائلا : « إن الكاتب الذى يعرف الإنسان معرفة بلزاك أو موسيه له ، والذى يعرف المسرح معرفة سكريب له سيكون أعظم كاتب مسرحى فى العالم » .

وكما أن موسيه أتقن عمل أسلافه المباشرين كذلك أتقن سكريب عمل غيره ، هذا إذا نظرنا للأمر من ناحية الشكل المسرحى فحسب . ولقد استمد وحيه أساساً من كتاب الميلودراما ـ الذين فى تحاشيهم دراسة الشخوص أولوا اهتماماً خاصاً بالحركة المسرحية ، ومن كتاب المهازل الغنائية Vaudeville-farce التى شاعت بكثرة فى أوائل القرن التاسع عشر . وأول مسرحية له تدعى « ليلة مع الحرس الوطنى Une Nuit de la Garde Nationale » (١٨١٥) ولقد وصفت بأنها « لوحة غنائيه Tableau Vaudeville » ولقد ظل سكريب متأثراً بطريقة كتابة الفودفيل حتى النهاية . وتبين هذه النبذة أهم عناصر فنه . فتبدأ المسرحية بعرض واضح للمناظر التى تدور فيها حوادث المسرحية . وفى إيجاز وقوة يحيط جمهور النظارة علما بكل الحقائق التى تبنى عليها الحوادث التالية وعند ما يلم الجمهور بهذه الحقائق ما على المؤلف إلا أن يأخذ فى شد خيوط الدمى Puppets ، وفى دخول هذه الشخوص وخروجها وما يترتب على ذلك من دسائس ما يستحوذ على اهتمامنا لدرجة تكاد تنسينا أنهم دمى لا حياة فيها . يزيد من هذا الوهم الذى يسيطر علينا illusion كثرة استخدام الكاتب لمواضيع مستمدة من الحياة المعاصرة . وكما لاحظ ديما ، أن أهم ما يميز سكريب أكثر من أى شىء آخر هو مخاطبته لعصره .

وهذا لا يعنى بالطبع أن سكريب كان دائماً أبدا يختار موضوعاته من الحياة فى عصره أو من موضوعات قريبة الصلة بها ، فكثير من مسرحياته تعالج موضوعات تاريخية وإن كانت فى طريقة معالجتها تنحو نحوا بعيداً عن التاريخ ، كما أن عدداً لا بأس به من مسرحياته يهرب بنا بعيداً عن الواقع إلى عالم الخيال . وقرب نهاية

عمله ككاتب مسرحى غير من النموذج المسرحى الذى كان يحتذيه بكتابته مسرحية غنائية فكاهية folie-vaudeville تسمى «الدب والباشا L'ours et le Pacha (١٨٢٠) بما فيها من مشاهد الحريم المثيرة لمشاعر الجمهور وبما فيها من حيل آلية تثير عجائب الشرق وروعته .

فى هذا الوقت كان الشعب فى باريس هائما مولعا بهذا المؤلف الشاب الموهوب ، وفى ذلك الوقت كان قد سيطر على فنه لدرجة تمكنه من استخدامه فى أى موضوع من الموضوعات . لقد بلغ الشكل العام للمسرحية ذات البناء الجيد La pièce bien faite درجة التمام . ومن الآن فصاعدا ولمدة ثلاثين عاما تلت ، ظل سكريب يمد المسارح بسلسلة متلاحقة من المسرحيات غالباً ما تصاحبها الموسيقى ، وغالباً ما تزخر بمشاهد جدية وفكاهية وهزلية صاغها فى قالب مسرحى بارع . ولقد تتابعت مسرحياته التى بلغت الخمسمائة الواحدة تلو الأخرى فى تدفق مستمر . فهناك مسرحيات تصور نماذج من الحياة مثل « الأخت الصغيرة La petite Soeur (١٨٢١) و « السنة الثانية Le Seconde Année » (١٨٣٠) و « القبعة Le Chaperon » (١٨٣٢) . وهناك مسرحيات جدية تثير العواطف وتتغنى بالفضائل dramas مثل مسرحية « رودلف ، أو الأخ والأخت Rodolphe, ou frère et soeur » أو لو شئت قل « كاميلا ، أو الأخت والأخ Camilla, ou La soeur et frère » (١٨٢٣) . وهناك مآسى عاطفية مثل المسرحية التى ذاع شأنها يوما ما « أدرين لكوفرير Adrienne Lecouveur » (١٨٤٩) التى كتبها بالاشتراك مع أرنست ليجوفيه Ernest Legouvè . ولقد تعاونا أيضاً فى كتابة مسرحية تصل إلى نهاية سعيدة واسمها « معركة النساء أو مبارزة غرامية La bataille des dames, ou un duel en amour » (١٨٤٩) . وهناك مسرحيات خيالية fantasies مثل « القطة التى تحولت إلى إمرأة La chatte metamorphosée en femme » (١٨٥١) ومسرحية « الشيطان فى المدرسة

La fée aux ومسرحية « الوردة الجنية (١٨٤٢) « Le diable et l'école. roses-The Rose Fairy » (١٨٤٩) ، وهناك مسرحيات تزخر بالمشاهد الشرقية مثل « هايدى ، أو السر Haydée, ou le secret » (١٨٤٧) وهناك مسرحيات قريبة الشبه بالمسرحيات التاريخية كما نرى فى « سيرين Sirène » (١٨٤٤) أو فى مسرحية « ماركو سيادا » (١٨٥٢) وبهمة ومرح ومقدرة على الإثارة قدم لنا سكريب مسرحيات مثيرة ممتعة . إننا لا نكاد نجد شخصية حية فى أى منها ، ولكنها كما شهد بذلك مؤلفون كثيرون من معاصريه تزخر بشتى الحوادث كما أنها فوق ذلك نماذج لا تكاد تخيب لمن يريد كتابة مثل هذا اللون المسرحى . ولقد بين بجلاء فى مسرحيته التى تدعى « سلسلة Une Cheine » (١٨٤١) والتى أصابت شهرة عجيبة ، أنه قادر على إقناع الناس بمواقفه المسرحية التى تكاد جميعها تصطبغ بالافتعال ، وكان طبيعياً أن يستقصى زملاؤه أسرار فنه . وفى الحال قلده عدد غفير من الكتاب .

وأهم من ذلك أن الشكل الذى وضعه للكوميدى فودفيل يبين كذلك صلاحية تطبيقة على المسرحيات الجدية . ولن نغالى إذا قلنا إنه على الرغم من أن مسرحياته لم تصل إلى مراتب الامتياز إلا أنه قدم لغيره شكلا كان العصر الرومانتيكى فى أشد الحاجة إليه ـ شكلا يسمح بتدفق الأفكار والعواطف المسرحية . إن العقل الرومانتيكى كان يجنح إلى التشتت وإلى الغموض أحياناً ، ولكن الغموض والتشتت صفتان بعيدتان عن مستلزمات المسرح . لقد أنجز سكريب مهمة جليلة ـ حتى وإن كان عن غير قصد ـ بتأكيده أهمية الحركة المسرحية وبإظهاره أن النجاح فى مضمار المسرح يستلزم التدبر والعناية بوسائل الإثارة المسرحية .

وعلى الرغم من انتشار نفوذ سكريب إلى ما وراء الحدود الفرنسية ، فإنه من الأهمية أن نتذكر بأنه حتى فى البلاد التى تدعم فيها أسلوبه فإننا نجد كتابا أوربيين كثيرين احتفظوا على الأقل بالعناصر الأساسية الموجودة فى تراثهم الوطنى

واستخدموا طريقة سكريب بشكل يمكنهم من خلق صفات أكثر فاعلية من الناحية المسرحية .

ففى أسبانيا مثلا قدم الكاتب الأرجنتيني الأصـــل فنتوروادى لافيجا Ventura de la Vega هذا الطراز الجديد بعد أن ضمنه مظاهر أسبانية صرفة . فقوة مسرحية « رجل الدنيـــا El hombre del mundo-The man of the World » (١٨٤٥) تعود إلى تضافر هذه القوى المختلفة . ولقد شاركه فى هذه المجهودات الكاتب مريانو جوزا دى لارا الذى تعتبر مسرحيته « غلق المتجر No mas mostrador-Closing the Shop » (١٨٣١) إقتباسا صريحاً المسرحية الفرنسية « السيد » مع تضمينها بعض العناصر الأسبانية ، ونفس الشيء حدث فى إيطاليا إذ حالت روح جولدونى Goldoni والكوميديا الإيطالية من من تقليد النماذج الفرنسية تقليدا حرفياً . فيسود الجو الفينيسى الحق مسرحية « السيدة الرومانتيكية والطبيب المداوى La donna romantica e il medico omeopatico- The Romantic Lady and the Homeopathic Doctor (١٨٥٨) التى كتبها ركاردو كستلفيتشو Riccardo Castelvecchio والتى تعالج فى طريقة ممتعة قصة إيرين العروس الشابة التى تتهد أسى وألما من جراء قراءتها لأروع القصص الرومانسية الفرنسية .

وتتجلى الروح البولندية فيما كتبه الكونت كازميارو زالويسكى Kazimiero Zalewski من مسرحيات مثل «دون مهر Bez posagu-Without a Dowcry (١٨٦٩) وزواج آبفيل Malzenotwo Apfel-The Apfel Marriage ، (١٨٨٧) ومسرحيات أخرى من النوع الذى يهتم بالمشاكل العائلية .

وفى تشيكوسلوفاكيا صور الكاتب عمانويل بوذديتش Emanuel Bozdech أسلوب سكريب لكى يتناسب مع ميوله الخاصة ، كما نرى فى مسرحيته الشعبية « محاكمة السياسى The Politician's Trial » (١٨٧٤) .

وفى النمسا عالج إدوارد فون باورنفلد Eduard von Bauevnfeld أسلوب سكريب فى مسرحيات مثـــل « الاعترافات The Die Bekenntnisse Acknowledgments » (١٨٣٤) ومسرحية «بسيط ورومانتيكى Burgerlich and romentisch-Simple and Romantic » (١٨٣٥) . وقدمت المجر نوعا فريدا من أنواع الملهاة ، كما نرى فى مسرحيات مثل « الخطاب The Suitors-A Kerok » (١٨١٩) و « أوهام Illusions-Coaloddsok » (١٨٢٨) للكاتب كارولى كسفالودى Karoly Kisfaludy ومسرحية « الهارب من الجندية Szokott katone-The Deserter » (١٨٤٥) للكاتب اده سزجلجيتى Ede Szigligeti ، وإن كان الكاتب الأخير قد أصاب شهرة أكثر بكتابته « المطالب بالعرش A tronkerso-The Pretender » (١٨٦٧) وهى مأساة تستوحى حوادثها من القرن الثالث عشر . وتتميز مسرحيته « أوهام » بالصورة التى عرضتها لتخبط موكانى Mokany ، كما أشتهرت مسرحية « الهارب من الجندية » بالصور الريفية الرائعة التى تزيح الستار عنها ، ومن السويد تأتى مسرحية « الفرقة التمثيلية المتجولة The Touring Company-Elt resende teaters allskap » (١٨٤٢) للكاتب أوجست بلانشى ، وهى مسرحية تعتمد صراحة على أسس فرنسية وإن اصطبغ جوها وشخوصها بالطبع الاسكنديناوى المحض .

ويبدو عندما نتدبر هذه المسرحيات أننا نحاول على التو تقدير الأثر الفرنسى القوى الذى كان له فضل كتابة عدد لا يحصى من المسرحيات فى شتى البلدان على هذا الطراز الفرنسى ، الذى هو تعبير عن فلسفة آلية المسرح Mechanistic Philosophy كما أننا نحاول العناية العامة بالإتجاهات الوطنية الثابتة التى لم يستطع حتى هذا الأثر الفرنسى أن يبعدها تماما عن المسارح الأوربية .

* * * *

طريقة ساردو المسرحية Sardoodledum
(أو السردوية)

ونتج عن مزج طريقة سكريب بالمقترحات التى أسفرت عنها التجارب الأولى للملهاة الآلية ، وبامكانيات المسرحية الميلودرامية التى كانت توجه عنايتها وقتذاك إلى مواضع مادية واقعية — نتج شكل مسرحى جديد أخذ فى الظهور رويدا رويدا . فمن « ليتون Lytton » إلى « روبرتسون Robertson » فى انجلترا ، ومن أوجيه إلى ساردو فى فرنسا ، انهمك مختلف الكتاب المسرحيين فى اعداد المسرح لما سيأتى به المستقبل — ودعموا ، وإن بدا فى هذا بعض التناقض ، أسلوبا ثار ضده الكتاب فيما بعد . وبالرغم من اضطراد تقدم الواقعية خلال تلك السنوات ، إلا أن الواقعية بالنسبة لعقد ما لم تكن لتلقى إلا سخرية الكتاب الواقعيين فى العقد التالى . وهكذا اتخذ هذا التقدم على الدوام مظهر أثر غير معترف به لا يقابله الجمهور إلا بعبارات الإحتقار والإزدراء ، ففى نظر روبرتسون بدا ليتون كاتبا من طراز قديم ، ونفس القول ينطبق على نظرة باينرو لروبرتسون ، ورغما عن هذا فإن خط التقدم من ليتون إلى بيرو ساردون انقطاع على الاطلاق . إن طريقة ساردو (السردوية) كانت مصدر وحى وتهديد لكتاب المسرح فى نهاية القرن التاسع عشر .

وإن كان معظم الإنتاج الوفير الموفق لفكتوريان ساردو Victorien Sardou ينتمى إلى أواخر القرن التاسع عشر ، إلا أنه يمدنا باحدى الحلقات الأساسية التى تربط الأساليب المسرحية القديمة بالأساليب المستقبلة . ونظرة عاجلة إلى التطور المسرحى فى فرنسا وانجلترا فى هذه الفترة تمكننا من ملاحظة ثلاثة تيارات رئيسية تتهادى جميعها وتنتهى بتكوين نهر واحد كبير ، وأولى هذه التيارات التيار الميلودرامى الذى يمثله ساردو فى فرنسا « وبوسيكولت Boucicault » فى انجلترا . أما الثانى فهو التعبير الذى طرأ على المهزلة الكوميدية comedy-farce ويتمثل

هذا فى « ايوجين لابش Eugene Labiche » و « هـ . ج . بايرون H. J. Byron »
أما الثالث فهو محاولة ادخال المواضيع المعاصرة وخاصة تلك التى تتعلق بالزواج والمال . ولم يقتصر هذا التيار على كاتب أو مجموعة من الكتاب ولكنه نبع فى عدة أماكن بطريقة لا تكاد تكون ملحوظة حتى ظهر فجأة فى شكل نهر ثابت الجريان .

ولقد سار فكتوريان ساردو على خطوات سكريب بأمانة واخلاص وكان جل همه إنتاج مسرحيات قد تلقى نجاحا على خشبة المسرح ، ولقد برز نجاحه فى ١٨٦٠ بكتابته مسرحية « قصاصة من ورق Les Pattes de mouche-A Scrap of Paper » التى لاقت رواجا شعبيا لمدة طويلة ، وفى تتبعه لسكريب اتسع مجال كتابته بشكل كبير فشمل ما هو رومانتيكى وما هو تاريخى ، وما هو واقعى. وتلقى الحبكة المسرحية بالنسبة له اهتماما أكثر من الشخصية أو الفكرة كما يسيطر الاهتمام باللوازم المسرحية على كتاباته . وكان لهذا الاهتمام أثره على كل حال إذ مكنه من توسيع الشكل المسرحى الذى ابتدعه سكريب حتى يتلائم مع المسرح الذى كانت امكانياته فى ازدياد مضطرد . فعرف كيف يحسن استخدام التأثيرات الحسية الجديدة ، كما أثبت هو نفسه قدرة على القيام ببعض الابتكارات كاستخدام الجموع على المسرح ، لا كوحدات مستقلة فى ذاتها بل كقوة فعالة فى الحركة المسرحية ، وفى هذا الشأن وفى شئون أخرى مهد الطريق لمن سار على هديه من الكتاب المسرحيين.

ولن نقف طويلا عند مسرحياته التاريخية مثل « تيودورا Theodora » (١٨٨٤) و « توسكا La Tosca » (١٨٨٧) و « روبسبير Robespiere » (١٨٩٩) و « مدام سان جين Madam sans Gène » التى كتبها عام ١٨٩٣ بالاشتراك مع « اميل مورو Emile Moreau » و « الساحرة The Witch-La Sorcière » (١٩٠٣) على الرغم من أن بعضها كتب وأعد بأدوار تتناسب إلى حد كبير مع شخصية الممثلة ساره بارنارد ، وعلاوة على ذلك فإن هذا اللون من الكتابة المسرحية مكن ساردو من أن يقدم مسرحية من الجحيم وأفضل مسرحياته

ألا وهى «الوطن La Patrie» (١٨٦٩) التى يكدس فيها الإثارة الميلودرامية على المشاهد الواقعية مستغلا هذين العنصرين فى اظهار الحب المفجع المعذب. ويتمثل هذا فى المشهد الذى يكتشف فيه كارلو خيانة أصدقائه الثوار بفعل دولوريس وتدبيره. كان زوجها فى طريقه إلى الاعدام عند ما دبرت هى وكارلو الهروب من البلاد كلية، وهنا ظهرت الحقيقة على حين فجأة:

كارلو : تلك المرأة - فى بيت الدوق - هذا الصباح! تلك المرأة - فى بيت الدوق - الليلة الماضية!

دولوريس : الليلة الماضية؟

كارلو : إنها هى.

دولوريس : كلا!

كارلو : هو أنت: هو أنت! لقد خنتنا! أيتها الشقية - اتجرؤين على الإنكار؟

دولوريس : آه، يا كارلو!

كارلو : ابعدى عنى - لا تلمسينى!

(يخلص نفسه منها ويندفع إلى جهة اليمين حيث يلقى بنفسه على الكرسى.)

دولوريس : رحمـــة بى!

كارلو : الانتقام الالهى! وكنت أبحث عنها! ها هى. من يكون غيرها؟

دولوريس : (التى كانت قد خرت إلى الأرض) آه يا كارلو! لا تلعننى! دع دع الآخرين يفعلون ذلك - لا أنت.

كارلو : شيطانة - خائنة - جبانه - جبانه!

دولوريس : (تقترب منه وهى جاثية على ركبتيهـا) أنت لا تعرف كل شىء يا عزيزى كارلو. إنه كان يبغى قتلك. عند ما تركتني قال: «إننى

ذاهب لقتله ! » لقد كاد يطير صوابى من الفزع ـ كدت أجن تماما يا كارلو ! إنى أقسم إنى كنت أهذى كالمجنونة ! وما حاولت إلا إنقاذك ـ إنى أحببتك حباً جماً ! إن هذا من أجلك ، من من أجلك أنت !

كارلو : (وقد أمسك بيدها) حبك . إن حبك جعل منى خائناً ، خائناً للعهد . إن حبك الفتاك أودى بحياة هؤلاء الأشقياء المساكين وجلب الخراب لشعب بأسره ! إن حبك الفتاك لقطعة من السعير . إنى ألعنك ! إنى أمقتك . وأبغضك !

(يطرحها أرضاً)

دولوريس : آه يا كارلو ، أتقتلنى !

كارلو : لا ، لم يحن الوقت !

دولوريس : ما أنت فاعل ؟

كارلو : (وهو يجذبها إلى النافذة) تعالى هنا ، أيتها السيدة ! أولا ، أنظرى إلى ما فعلت .

دولوريس : رحمـــة بى !

(لقد انعكس ضوء الحطب المشتعل على زجاج النوافذ ـ تسمع صيحات وتمتمات الرعب)

كارلو : أنظرى ! إلى كومة الحطب ـ إنها تشتعل !

دولوريس : رحمـــة بى !

كارلو : أنظرى ـ عدى ضحاياك !

دولوريس : كارلو ـ ناكر للجميل ـ

كارلو : (يرفعها ويجبرها على مشاهدة المنظر) يجب أن تعودى نفسك على

اللهب ـ يجب أن تكون لديك فكرة عن جهنم ـ جهنم التى نسير إليها بفعل حبك !

دولوريس : الرحمـــة !

كارلو : إصغى إلى ! لقد لحونى !
إصغى الآن ، إصغى !

السجناء ـ كارلو ـ خائن ! خائن !

كارلو : أتسمعين ؟

دولوريس : يا إلهى !

كارلو : ألا تسمعين كذلك صيحة الرجل وهو يموت : « تذكر ، قسمك » ؟

دولوريس : (تنهض فى فزع) لا . لا .

كارلو : « اضرب ولا تأخذك الرحمة بالمذنب مهما كانت شخصيته ! »

دولوريس : كارلو ، أتضربنى ؟

كارلو : (يستل خنجره) قسمى !

دولوريس : (وقد استبد بها الفزع وهي تحاول تخليص نفسها منه) بيدك أنت ؟
لا . لن تفعل هذا ! رحمة بى ـ إننى خائفة !

كارلو : (وقد ثارت ثائرته) لقد أقسمت !

دولوريس : لا ، لا ، ـ لا تفعل ـ اتركنى !

كارلو : لقد أقسمت ، لقد أقسمت ! (يوغل الخنجر فيها)

دولوريس : (تسقط على الأرض) الآن اذهب ـ لقد قتلتنى . وكنت أحبك حباً جماً ، حباً جماً . (يلقى كارلو بخجره على الأرض)

كارلو : (وقد طار صوابه) لقد قتلتك ! أنا ! أنا !

دولوريس : والآن يمكنك على الأقل أن تلحق بى ! تعال .

كارلو : (يخر على ركبتيه بجوارها وقد أصبحت جثة بلا حياة ، ويتنهد أسى وهو يكيل عليها القبلات) سألحق بك - ما أتعسنى ! دولوريس ، يا أعز حب لى ! يا إلهى ! يا إلهى !

دولوريس : تعال إذن .

كارلو : (يقف) انتظرى ! إنى آت اليك ! (يجرى إلى النافذة ويجلس على قاعدتها ويصيح) أيها الجلاد ! (اضطراب فى الميدان) إنك فى حاجة إلى رجل واحد ! افسح لى الطريق بين كومة الحطب !

دولوريس : (تنهض اثراه) : آه !

كارلو : (مخاطباً دولوريس وصوته كله رقة وحب) أترين ؟ انى آت . . إنى آت ! (يندفع من الغرفة . وتموت دولوريس)

* * * *

أى جمهور شعبى لا يتأثر بهذا المشهد ؟ وأى مغرم بالواقعية على المسرح يمنع نفسه من الإبتسام أو الاستهزاء ؟

ولقد صاغ سكريب مسرحية إثر أخرى فى نفس هذا القالب . ويستغل فى مسرحية « الروحانية Spiritisme-Spiritualism » (١٨٩٧) اهتمام الناس وقتذاك بالغموض والأسرار بأن يعرض « سيمون Simone » وهى زوجة شابة استبد بها الغضب لإنهماك زوجها فى البحث الروحانى فيدفعها أول الأمر إلى إتخاذ حبيب لها ، وإلى اشاعة خبر وفاتها فيما بعد ، وعندما هجرها حبيبها وجدت صديقا أثر على عقل زوجها حتى أقنعه باستحضار روحها من عالم الغيب وعند ذلك بالطبع تظهر سيمون الحقيقية .

وإذا طرحنا الشعر جانبا فإن هذا الموقف هو ذاته الذى نجده فى مسرحية شيكسبير المسماه « ضجة بلا سبب » وتصادف مسرحية « مارسيل Marcelle »

(١٨٩٦) نفس النجاح المسرحى . وهى تعالج قصة امرأة ذات ماض تنجو بطريقة فريدة من متاعبها ، وتسير إلى نهاية أسعد بكثير مما قد يسمح به الكتاب الواقعيون.

ومع ذلك عرف ساردو وأتباعه المباشرون كيف يحسنون استغلال هذه المقدرة المسرحية ذاتها فى خدمة المسرحية الواقعية . وقد يصدق هذا على مسرحيات مثل « دنيال روشا Daniel Rochat » (١٨٨٠) .

وهنا نجد بطل المسرحية الملحد ذا الأفكار المتحررة يحتفل بزواجه المدنى من لى Lea الفتاة الأنجلو أمريكية ، ولكنه يسخر من الحفل الدينى الذى يلى ذلك . وتدور المسرحية كلها حول النزاع بين هذين الاثنين وتنتهى إلى خاتمة لا تعد مقنعة إلى حد ما ، وعلى الرغم من أن هذه المسرحية لا تعتبر من الروائع وعلى الرغم من أننا نراها الآن تفيض بشتى العواطف الكاذبة ، إلا أنها تبين على خير وجه طريقة سكريب المسرحية وقد استخدمت فى مناح جديدة لتتمشى مع مقتضيات الموضوعات المعاصرة .

ولا يعدو ساردو نفسه أكثر من كونه صورة طبق الأصل لكوتزيبو وبكسيريكور اللذين أتيا قبله ، وإن لأعماله قيمة تاريخية جليلة فى تقدير ميول جماهير المسرح الباريسى وقتذاك ؛ وكان لمن أتى بعده نموذجا ينبغى الاقتداء به ، ومعبودا ينبغى تحطيمه .

ويرتبط ذكر ساردو بالكاتب يوجين لابيش Eugene Labiche ارتباطا وثيقا فى محاولتهما امداد المسرح بمسرحيات ترفيهية ناجحة . ولكنه بدلا من رعاية عنصر الميلودراما نجده يعتمد أساساً على المهزلة الكوميدية Comedy-Farce مستخدما طريقة سكريب التى كانت قد شاعت وانتشرت وقتذاك فى مسرحيات كانت قد صممت أساساً لغرض إثارة الضحك .

وبالرغم من نجاحه فى عرض سلسلة شيقة من الصور الطريفة للحياة المعاصرة ، فإن معظم أعماله لا يكشف إلا عن قيمة ذاتية ضئيلة الشأن ، ومن الناحية الأخرى

يكشف عدد قليل منها ـ وخاصة مسرحية رحلة مسيو بيريشون Le Voyage de M. Perrichon (١٨٦٠) ومسرحية « ذرا للرماد فى الأعين La poudres aux yeus » (١٨٦١) ، عن صفات للون مسرحى سيأتى فيما بعد . وتعرض المسرحية الأولى قضية محددة المعالم وتوحى بأن الناس يميلون إلى ازدراء من يولونهم المعروف ، بينما يحبون من يدينون لهم بالمساعدة والعون . وفى مسرحية « ذرا للرماد فى الأعين » تعتمد الحبكة المسرحية على فكرة المخبر والمظهر ، وتنشأ التعقيدات من المظاهر الاجتماعية التى تتخفى وراءها الشخوص المختلفة . وإن كان من المحتمل أن لابيش لم يسهم فى هـذه المسرحيات بشىء ذى بال فى التطور الذى طرأ على مسرحية الأفـكار play of ideas إلا أن شعوره بالهدف العام من كتابة المسرحية وتضمين هذا نطاق المهزلة لشىء جدير بالاعتبار . ومعظم أعماله رغم هذا من النوع الممتع الذى لا يرمى إلى هدف ما ، كما نرى فى مسرحيته « القبعة الإيطالية المصنوعة من القش Le chapeau de paille d'Italie (١٨٥١) التى تدور حول بطل شاب محترم يلقى وسط تيه من المحاكمات الهزلية غير المنتظرة لأن حصانه صادف أن أكل قشة كانت تتدلى من شجرة ما .

وبجانب هـذين التيارين يجب أن نلاحظ كيف إن الموضوعات المستمدة من ظروف الحياة المعاصرة كانت قد بدأت حتى قبل ١٨٢٩ ، تلقى رعاية مسرحية . ونجد على سبيل المثال هذين الـكاتبين الصغيرين حقاً ، إدوارد جوزيف مازير Edouard Joseph Mezeres وأدولف امبي Adolphe Empis وقد تعاونا فى نفس هذه السنة فى كتابة مسرحية « الأم والبنت La mère et la fille » (١٨٣٠) وهى مسرحية تدور حول الزواج وعلاقته بالمال ، بينما كتبا بعد ذلك بأربع سنوات مسرحية « علاقة Une Liaison » (١٨٣٤) التى تدور حول موضوع استغل بعد ذلك استغلالا تاماً ـ ألا وهو موضوع العاهرة فى المحيط العائلى . وحتى قبل هذين التاريخين كان هناك كاتب صغير يسمى كاريير بونجوز

L'argent, ou كتب مسرحية « النقود أو آداب العصر Casimir Bonjour
(١٨٢٦) « les moeurs du siècle-Money or Manners of the Age
وهى مسرحية يدل عنوانها على موضوعها .

هذه مسرحيات ظهرت فى أوائل القرن التاسع عشر ، فقد بدأ ساردو حياته ككاتب فى ١٨٥٤ وسار بنا إلى القرن الحالى . وظهر عمل لابيش أساساً فى العقدين السادس والسابع من ذلك القرن ، وبالرغم من اختلاف هذه التيارات الثلاث فى تواريخها إلا أنه يجب أن ننظر إليها دفعة واحدة ، هذا إذا اعتبرنا أن أهمية ساردو تبدو فيما يرمز إليه أكثر مما تبدو فى شخصيته هو ، وإذا نظرنا إلى لابيش نرى أنه أتقن فحسب المهزلة الكوميدية التى ورثها عن أسلافه . على أننا نجدهما يكونان أساس الميلودراما الواقعية والمهزلة الواقعية وإدخال المشاكل الاجتماعية ، وهى الصور التى يتميز بها النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

* * * *

الواقعية الشعبية فى فرنسا

Popular Realism in France

ويتجلى اندماج هذه العناصر على خير ما يكون فى عمل الكاتب إميل أوجييه Emile Augier. ولقد بدأ بجو رومانتيكى خيالى يصطبغ بالعاطفة الميلودرامية واقتفى أثر سكريب فى طرقه الفنية ثم أصبح أحد العمد المؤسسة لأسلوب مسرحى جديد ، ولقد ظهر أول إنتاج له فى سنة ١٨٤٤ بمسرحية شعرية ضئيلة الشأن تسمى « هملوك Hemlock » أعقبها بعد فترة وجيزة بمسرحيتين شعريتين هما « المغامرة L'aventurière » (١٨٤٨) وجبرييل Gebrielle (١٨٤٩) ، وتثير هاتان المسرحيتان الاهتمام لما تعالجاه من موضوعات « فالمغامرة » تعرض صورة من التاريخ الغابر لماهرة تسمى كلوريند Clorinde تغيرت تغييراً كلياً بفعل حب

جديد استبد بفؤادها. ويوضح التباين الكبير بين حسن إدراك الطبقة البورجوازية وبين طيش الرومانتيكيين وحماقاتهم أننا فى هذه المسرحية نقترب من مسرحية « غادة الكاميليا La dame aux Camelia » ، وفى المسرحية الثانيـة « جبرييل » يقدم أوجيه مشكلة واضحة المعالم ، وهدف المسرحية كلها إثبات أفضلية المتعة الحلال التى تجنيها المرأة من حياتها كزوجة محترمة على المتعة الزائلة التى تقتنصها إذا كانت عشيقة ما . وهنا ندخل فى نطاق مسرحية الأفكار Drama of ideas.

وبالرغم من هذا فإن الشكل لم يتلائم بعد مع المضمون. فالمشاهد والشخوص والأفكار تنتمى إلى الحياة الاجتماعية التى كانت سائدة فى منتصف القرن التاسع عشر ، بينما رنين الشعر ينقلها إلى جو عصر آخر . على أى حال ، سرعان ما أعد أوجيه ، يوحى من ديما الابن Dumas fils دون شك ، العدة إلى إيجاد تلائم أكثر من ذى قبل بين الشكل والمضمون . وبدت نتيجة هذا العزم فى مسرحية « صهر المسيو بواريه Le gendupe de M. Poirier » (١٨٥٤) التى كتبها بالإشتراك مع جولز ساندو Jules Sandeau مؤلف قصة « حقائب وجلود Sacs et parchemins » التى اقتبست قصة المسرحية منها . وليس هناك شك فى أن هذه المسرحية تكاد ترقى إلى مستوى روائع المسرح ، فالبراعة اللفظية التى تزخر بها مع ما فيها من هدف جدى أضفت عليها امتيازاً على ماشابهها من مسرحيات . وتدور القصة أساساً حول صراع بين مثلين من المثل العليا ، فمن ناحية يقف المركيز دى برزلز Marquis de presles ممثلا لطبقة الأرستقراطية القديمة ، وفى الناحية الأخرى نجد المسيو بواريه ممثلا للطبقة الوسطى الثرية . ولقد جعل الأخير ابنته أنطوانيت تتزوج جاستون حفيد البيت النبيل وما أن هم جاستون بالتمتع بمزايا عروسه التى أثرت عائلتها من بعد فقر حتى أخذ والدها يقتر عليها ويتحدث بشكل ممجوج عن المال ، ويبدو خلوا من رقة الحاشية ودماثة الطبع . ولقد صور أوجيه فى براعة واتزان بديع هذا الصراع بين الأرستقراطى

المتعالى الذى يعيش فى الماضى خاملا محباً للسيطرة وأن تميز بالرفعة والنبل وبين البورجوازى المكافح الذى يفتقر إلى التهذيب الأصيل ، وقد تبدو خاتمة المسرحية عاطفية بعض الشيء عند ما نجحت أنطوانيت بما تتسم به من نبل فى التفكير وكرامة أصيلة فى أن تغير من نظرة جاستون إليها من جشع إلى حب وهيام بها ، ولكن هذه المسرحية تخلو تماماً من أى أثر للمساوئ التى تجمعت وأفسدت مسرحيات القرن الثامن عشر . ففيها تتجلى الروح الحديثة ويتسنى للقارئ ولجمهور النظارة التمتع بها والإفادة منها .

وقد يكون اهتمام أوجيه بالأفكار الأخلاقية أهم مساهمة من جانبه للحركة الواقعية فى منتصف القرن التاسع عشر . ويبدو المغزى الأخلاقى أكثر جلاء فى مسرحية « زواج أوليمبيا Le mariage d'Olympia (١٨٥٥) التى تعتبر كنوع من الرد على مسرحية « غادة الكاميليا » . إن أوجيه كان قد أعد نفسه فى مسرحية « المغامرة » لتقبل فكرة العاهرة التائبة ، ولكنه لم يكن على استعداد ليسمح لها بأن تلوث شرف العائلة . إن أوليمبيا إمرأة تمكنت من أن تنسى حياة الخطيئة نسيانا كلياً بأن لجأت إلى تغيير اسمها . وفى ثوبها الجديد تتزوج هنرى بن عم الماركيز دى بيجيرو Puygerou الذى رحب بها فى الدوائر الأرستقراطية . إلا أن طبيعتها كانت شريرة تماما . فحنت إلى حياتها السابقة وما فيها من إثارات عاطفية ودفعها التبرم إلى فضيحة اصقت بالبريئة جينفيف Géneviève . وتفضحها أفعالها ويطلق الماركيز الكهل الرصاص عليها فى النهاية دفاعاً عن شرف أسرته ، ويبدو وهو يحشو مسدسه بالرصاص من جديد لينتحر ، عند ما يسدل الستار على المسرحية .

وفى مسرحياته التالية أكد أوجيه آرائه فى الحياة التى تتسم بحسن الادراك والتعقل . لم يكن ثوريا وبذا بدا له التطرف الرومانتيكى خطرا جسيما . إن رسالته فى نظره هى عرض صور واقعية للمجتمع المعاصر ، والدفاع عن الفضائل الأساسية

مصورا شرور حياة المدن فى كلتا مسرحيتيه « الشباب La Jeunesse »(١٨٥٨) و « انحلال Les Lionnes Pauvres-Dissipation » التى كتبها بالإشتراك مع إدوارد فوسيير Edourad Foussier فى ١٨٥٨ . وفى «الوقحاء Les Effrontés The Impertinents » (١٨٦١) يهاجم فظائع الصحافة الحديثة والسلطة التى تضعها فى يد بعض الأفراد ، كما أنه ناقش مشاكل تتعلق بالسياسة ورجال الكنيسة فى « ابن جيبويه Le fils de Giboyer (١٨٦٢) التى أثارت ضجة وقتئذ ، كما يعالج موضوع الطلاق فى مسرحية « مدام كافرليت Madame Caverlet » (١٨٧٦) . وأجمل من هذه مسرحية « عائلة فورتشامبو Fourchamboult » (١٨٧٨) وفيها يعرض لعائلة من الطبقة المتوسطة الثرية ، فنجد شخصية مدام فورتشامبو بما فيها من سوقية ، وليوبولد الابن المنحل الذى يحمل بين طياته بعض الخير على الرغم من هذا ، ومارى Marie وهى إحدى أفراد العائلة الفقراء ، ثم نجد برنارد الابن غير الشرعى الذى يبدو كرمز للعناية الألهية فينقذ العائلة بطريقة عاطفية من الإفلاس ، ويكافأ بزواجه من مارى عندما تسدل الستار . ففى كل هذه المسرحيات تبدو مهارة اوجيه واهتمامه برسم الشخوص وعرض فلسفته التى أضفت ، رغم سطحيتها البسيطة ، طابعا مزيدا على مشاهد المسرحية . لقد برهنت مسرحيات اوجيه على صلاحية استخدام المسرح كمنصة لعرض الأفكار ، واتخذت طابعا شيقا ممتعا بانخراطها فى ثنايا الحبكة المسرحية التى تسير فى براعة فنية ورثها عن سكريب .

وأهم رفيق لأوجيه فى هذا المضمار الكاتب المسرحى اسكندر ديما الابن Alexandre Dumas fils الذى تمتد حياته ككاتب من ١٨٥٢ عندما كتب « غادة الكاميليا » إلى سنة ١٨٨٧ عندما كتب فرانسيون Francillon . ومثله مثل أوجيه فى الإهتمام بالهدف الجدى وفى تتبعه لخطى سكريب الفنية ، وإن أضفى على نفوذ سكريب هذا قوة تعود إلى عنايته بدراسة اسلوب « كورنى

Corneille ،وفى تقصيه لجوانب الحياة المعاصرة . ورغما عن هذا يزداد وضوح الإتجاه الذى يميز واقعية القرن التاسع عشر فى كتاباته أكثر من كتابات أوجيه . وتبدو شخوصه وليدة للظروف المحيطة بها ، تبدو كدمى عصفت بها دون هوادة ظروف قويه غاشمة تلق بها ذات اليمين وذات الشمال بواسطة خيوط خفيفة ؛ كما أن هناك اتجاه فى كتابته إلى تحرى الواقعية فى الجوانب القائمة للحياة فحسب .

لقد اضطر كتاب المسرحية الرومانتيكية الواقعية فى هذا العصر ، بدافع ثورتهم على الموضوعات التى كانت شائعة لدى الكتاب الرومانتيسكيين إلى التخلى عن الجوانب البراقة إلى العناية بنواحى الحياة المقبضة .

وتتجلى مميزات كتابته فى أولى مسرحياته « غادة الكاميليا (التى كثيراً ما كانت تمثل بإسم كاميل Camille) ») التى تتخذ من مرجريت جوتيه العاهرة بطلة لها ، وطبقاً لطريقة سكريب الفنية كرس ديما الفصل الأول كله تقريبا إلى عرض الوسط الذى تعيش فيه هذه البطلة . وما إن تم هذا حتى سارت المسرحية قدما إلى خاتمتها المفجعة ، لقد شعر قلب مرجريت بالحب لأول مرة ، وأعدت العدة لأن ترحل مع حبيبها ارمان إلى الريف لقضاء فصل الصيف . فيصل والده ويعرض الموقف لها ببراعة فيقنعها بأن تهجره إذا كانت صادقة فى حبها له ، وهنا تقوم بالتضحية الكبرى فتكتب إلى ارمان بأنها قررت هجره إلى حبيب آخر ، وفى ثورة غضبه وسكره يسبها على الملأ . ويذوى عودها من جراء هذه الاحداث العاصفة وتموت بين ذراعى أرمان فى اللحظة التى عاد اليها نادما مستغفرا بعد أن عرف الحقيقة .

وكان وقع هذه المسرحية على باريس كالصاعقة . لقد بكى كل من فى المسرح وتنهد أسفا على مرجريت المسكينة ، وعند ما حاول أوجيه أن يشير بعض الإعتبارات الأخرى لهذه المشكلة فى مسرحية « زواج اولمبيا » ؟ لم يصب إلا نجاحاً قصير الأمد . إن هذا اللون الخاص من المسرحية الواقعية قد ثبتت دعائمه . وكانت

هذه الدعائم أرسخ قدما فى مسرحية « عالم فى منتصف الطريق Le demi-monde » (١٨٥٥) وهى مسرحية أضاف عنوانها كلمة جديدة للغة الفرنسية ، بل إلى اللغة الدولية بالفعل . و demi-monde, هذا العالم فى منتصف الطريق ملجأ لكل من ترك بيئته الاجتماعية ، وهو يأوى على السواء رجالا ونساء ، أناخ عليهم الدهر ، ورجالا ونساء تحسنت أحوالهم الاجتماعية فسعوا إلى طبقة اجتماعية أعلى ولكنهم لم يجدوا إلى الدخول إليها سبيلا ، وتعيش فى هذا العالم سوزان الجميلة التى تتسم بالأنانية وحب الذات والتى تلقى حبائلها على البطل الشاب « ريموند دى نانجاك Raymond de Nenjac » رغم التحذير الشديد الذى لقيه من صديقه الساخر « أوليفيه دى جاليان Olivier de Jalin » الحبيب السابق لهـــا . ويتشاجر الرجلان نتيجة هذا ويتبارزان ، ولكن فى النهاية تنكشف خيانة سوزان وينتهى كل شئ على ما يرام لبطل المسرحية .

وتستحوذ الطريقة التى كاد يركز بها ديما جل همه على البيئة الاجتماعية للمسرحية انتباهنا . فالاهتمام ينصب على الظروف الاجتماعية أكثر منه على الشخوص بل إن البيئة الاجتماعية هذه هى التى تلعب الدور الرئيسى فى المسرحية لا شخصية كدى نانجاك مثلا .

وتلت هذه المسرحية بعد مرور سنتين مسرحية « مشكلة مالية A Question of Money -La question d'Argent » (١٨٥٧) وهنا يتجه ديما لا إلى تطوير بيئة اجتماعية بل إلى معالجة مشكلة من المشاكل . وتدور هذه المشكلة أساسا حول محاسن ومساوىء النظام الرأسمالى . ان قصة هذا الشاب الفقير المنبت « جيرود Giraud » الذى كان يعد نفسه للزواج من « اليزا دى رونكورت Elisa de Roncourt » لمجرد الحصول على مكانة لائقة فى الحياة لا تهم كثيراً إذا ما قورنت بالمشكلة الأساسية — هل الإنسان مصيب إذا ما استخدم الغش والخديعة (فى هذه الحالة التظاهر باعتزال العمل من أجل خفض قيمة أسهم

الشركة ليحصل على ربح ضخم لأمواله المشتغلة) ولقد شاع هذا الموضوع منذ أيام ديما حتى إنه الآن اقتحم ميدان القصة البوليسية لدرجة جعلته يفقد الكثير من أثره علينا . وقد نرى أن مسرحية « مشكلة مالية » لا تكشف فى بنائها المسرحى عن نفس البراعة التى نلحظها فى مسرحيات ديماس السابقة . وفى الوقت نفسه قد يتسنى لنا تصور الأثر الذى تركه هذا العرض الجرىء لهذه المشكلة على الجمهور المعاصر ، هذه المشكلة التى أشار اليها الكتاب من قبل ولكنهم لم يعبروا عنها بمثل هذه الدقة وهذه الفاعلية .

ويأتى شىء جديد بظهور مسرحية ديما التى تدعى « الابن غـــير الشرعى Le fils Naturel-The Illegitimate Son » (١٨٥٨) فهى تعتبر الآن باعتراف الجميع بداية المسرحية الحديثة التى تعالج مشكلة من المشاكل thesis-play . ولقد صممها ديما وهو مدرك لما يفعله تمام الإدراك . « الفن من أجل الفن كلمات لا معنى لها » هكذا صاح ديماس معبرا عن رأيه واستمر يعبر عن اعتقاده فى أن رسالة الكاتب المسرحى هى الوعظ والإرشاد . والنقطة التى يركز عليها فى مسرحيته « الابن غير الشرعى » هى « أولاد الحرام illegitimacy » ومن أهم مزايا هذه المسرحية هى جرأة الواعظ فى عرض رأى من لدنه بدلا من مجرد إسماع جمهور المصلين العبر المألوفة . ويتتبع ديما عن طريقة حبكة قصصية غاية فى التعقيد ، مصير « جاك دى بواسكينى Jacques de Boisceny » الابن غير الشرعى الذى استطاع بما له من صفات رفيعة أن يصبح شخصية من الشخصيات البارزة فى عصره . ووالده يدعى « تشارلز ستيرناى Charles Sternay » إنسان محب لذاته هجرته عشيقته ليتزوج من عائلة أرستقراطية . ولقد غضب بادىء الأمر عندما عرف الناس إنه أب لجاك ، ولكنه ما إن أخذ نجم هذا الشاب يعلو رويدا رويدا فى دنيا الناس والأعمال حتى سعى إليه والده هذا لكى يعلن اعترافه ببنوته ، لكن بدون جدوى لقد انتظر الجمهور دون الشك فى أن يجتمع شمل

الابن والأب بطريقة عاطفية قبل أن تسدل الستار على المسرحية : إلا أن ديما جعل بطل مسرحيته يتسمى باسم والدته ويظل هو ووالده على غير وفاق .

وبعد أن كتب عدة مسرحيات ليست بالغة الأثر هم ديما إلى توسيع مجال ابتكاره المسرحى بأن كتب مسرحية « آراء مدام أوبراى Madam Aubray's ideas ـ Les idées de Mme. Aubray » (١٨٦٧) التى يتناول فيها بالبحث والدراسة ما يجب أن تكون عليه المسيحية فى الظروف الاجتماعية الحديثة . والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى مدام أوبراى وهى امرأة تؤمن بما تمليه عليها نفسها الخيرة أكثر من إيمانها بقوانين المجتمع الذى تعيش فيه . ويقع ابنها كامى Camille الذى تحبه وتعزه ، فى غرام جانين Jeannine التى تتظاهر بأنها أرملة مع كونها فى الحقيقة أم لطفل غير شرعى . وعندما طلب كامى موافقة والدته على زواجهما قوبل بالرفض ، ولكن بعد أن تظاهرت جانين أمام كامى فى ساعة من ساعات النبل وإنكار الذات بأن لها غزوات غرامية سابقة تتأثر الأم غاية التأثر وتوافق على زواجهما . هذه ولا شك مسرحية جديرة بالاهتمام ولم يبد ديما فيها مهارة فائقة فى كشف مايدور فى ذهن مدام أوبراى نفسها فحسب ، بل أهم من ذلك وأجل ؛ مهارته فى تبيان أثر شخصيتها على من كان على صلة بها من الناس . وتصطبغ الفكرة العامة ولا شك بالعاطفية المرهفة كما تحور المواقف أحيانا لتتلائم مع الهدف الذى يرمى إليه المؤلف ، ومع هذا فإن المسرحية تسمو على ما كتب من مسرحيات الأفكار فى العقدين السادس والسابع من القرن التاسع عشر فى وضوح الهدف وأمانة المقصد .

وتبع ذلك سلسلة من المسرحيات المتباينة حول موضوع العلاقات غير الشرعية Illicit relations فى المسرحية الساخرة « نداء شهر العسل Une visite de Noces-A honeymoon Call » (١٨٧١) نرى زوجا يميل إلى عشيقة سابقة عندما يظن أنها قد عشقت أحباء عديدين . ولكن ما إن يتبين وفاؤها لذكراه

حتى يصد عنها ويفضل البقاء مع زوجته عن استئناف علاقة غير شرعية مع امرأة من هذا النوع .

وتختلف هذه السخرية وتتخذ طابعاً مريراً فى مسرحية « الأميرة چورچ La Princesse Georges» (١٨٧١) . فالأمير زوج سيڤيرين Severine على علاقة بسلفانى Sylvanie زوجة الكونت دى تيريموند Terremonde وبدافع من حبها لزوجها تبلغ الزوجة المكلومة الكونت بالأمر ، ويخيب ظنها بعدئذ حينما تعلم بعزمه على قتل غريمه عندما يأتى للقاء عشيقته . وتسمع طلقة ، ويستبد اليأس بسيڤيرين ، وعلى حين فجأة يتضح أن القتيل ليس زوجها بل شاب شقى يدعى « دى فوديت Foudette » وهو عشيق آخر لسلفانى سار ، دون علم منه إلى الفخ المنصوب لغيره . إن هذا الحل بارع أكثر من اللازم ، إذ أنه رغما عن استعداد أذهاننا للاعتراف بأن المؤلف عرج بهذه الحبكة المسرحية التى كثر استخدامها لدرجة الابتذال إلى وجهة تثير الشوق والاهتمام ، ورغما عن اعترافنا بأنه تابع هدفه هذا ببيان فعل القدر الأعمى فى عالم العلاقات الجنسية المحرمة فإن المشهد الأخير بما فيه من حوادث غير متوقعة يثير فينا بكل تأكيد شعورا بالتصنع والتكلف . وتزخر هذه المسرحية بالأفكار والآراء مثلها فى ذلك مثل المسرحيات المماثلة التى ستأتى فيما بعد .

ومما يجدر ملاحظته ـ وبخاصة عند مقارنة ديما ككاتب مسرحى بمن تلاه مباشرة من الكتاب بأنه اتجه من هذه المسرحيات الواقعية الصرفة إلى نوع من المسرحية يتسم بلون من الجو الصوفى ، رغم احتفاظه بالمظهر الواقعى . ففى مقدمة مسرحيته « زوجة كلود La Femme de Claude » (١٨٧٣) يتحدث ديما إلى الجمهور عن أعماله الأخيرة بأنها « رمزية صرفة » « إن كاود لم يقتل زوجته » هكذا يصرح « إن الكاتب المسرحى لا يقتل امرأة ، بل إنهما معا يحطمان الوحش Beast » ولكتاباتها بعد نشوب الحرب مع بروسيا Prussia مزجت مسرحية

«زوجة كلود» موضوعا عن الجاسوسية بموضوع يتعلق بالزنا . إن سيزارين زوجة لمخترع عظيم تحيا حياة فى غاية الانحلال والتهتك . وتقع فى حبائل جاسوس ألمانى يسمى كارتانياك وتستولى على لب مساعد زوجها النابه «أنطونان Antonin » وفى النهاية عندما تفشل فى محاولة سرقة بعض الخطط العسكرية يطلق كلود عليها الرصاص ـ بطريقة رمزية بالبندقية الجديدة التى اخترعها أنطونان ـ ويلقى الوحش الهزيمة .

إن الأسلوب الرمزى وكذلك أسلوب «الأميرة چورچ» يبين على التو مواطن القوة ومواطن الضعف لدى ديما . وتعتمد قوته على تمكنه مما يسمى بالمنطق المسرحى . وبالرغم من أن التحليل قد يبين زيف العاطفة فى كثير من مشاهد غادة الكاميليا إلا أن اتساع المجال والاقتصاد فى استخدام الوسائل الفنية التى تعلمها عن سكريب جعلا منها مسرحية مفضلة لدى الجماهير . وفوق كل هذا عرف ديما كيف يستحوذ على انتباه جماهير النظارة . وفى الوقت عينه نتلمس فى هذه القوة موطن الضعف الدفين . فطالما يظل الكاتب محتفظاً بمستوى «غادة الكاميليا» يسير كل شىء على ما يرام ، ولكنه عندما يحاول التعمق يلقى به إلى التهلكة جو التصنع والتكلف الذى هو لازمة طبيعية للمسرحية ذات البناء الجيد . فتبدو فى صراحة وجلاء الأعمدة والأساليب الآلية التى اعتمدت عليها المسرحية ، وينقشع الإيحاء الوهمى بأن ما يجرى على المسرح قطعة من الحياة .

وإلى جانب أوجيه قد نعتبر ديما من أهم أعضاء هذه المجموعة المسرحية التى عزمت على تدعيم الواقعية الجديدة وإدخال المشاكل الاجتماعية فى المسرحية واستخدام المسرح لنشر الأفكار ، وإن لم يصل أى منهما إلى مراقى العبقرية .

ولقد استخدم عشرات من الكتاب هذا الأسلوب المسرحى الجديد وأكثروا من معالجة مشاكل الطبقة البورجوازية وبخاصة مايتعلق بالزواج والمال . ومن بين هؤلاء نجد الكاتب فرنسوا بوانسارد François Poinsard بمسرحية

« الشرف والمال L'Honeur et l'argent » (١٨٥٣) والكاتب بول آرين Paul Arène بمسرحية « الوارث بيرو Pierrot Heriter » (١٨٦٥) وتيودو باريير Barrière بمسرحيته « ويل للمغلوب Malheur aux vaincus » (١٨٧٠) وجاك بورنيه Jacques Bornet بمسرحيته « المرابى L'Usurier » (١٨٧٠) وفيكتور سيجور Victor Sejor بمسرحيته « عملة الشيطان L'Argent du diable » ومن هؤلاء الكتاب قليل يستحق التنويه الخاص . فبلزاك Honore de Balzac لديه بعض الامتياز ولو أنه استحوذ على الاهتمام بـ « الكوميديا الإنسانية Comédie Humaine » أكثر مما فعل بمسرحياته مثل « امرأة الأب La Maratre » (١٨٤٨) ومسرحية « مركاديه Mercadet » (١٨٥١) وإن كانت الأخيرة دراسة لاذعة للمضاربات المالية تمتاز ببعض المشاهد الرائعة وتستحق الذكر كذلك هذه المسرحية الشيقة « الثورة La revolte » التى كتبها فى ١٨٧٠ الكونت فيليب دى فيليير دى ليل آدم Count Philippe de Villiere de L'isle Adam وهى تمهيد لا بأس به لمسرحية « بيت الدمية A Doll's House » لإبسن وإن أثارت هذه المسرحيات قليلا من الاهتمام فذلك لأن انتصارات المسرح الواقعى الحقة ستأتى فيما بعد .

* * * *

استشعارات واقعية فى إنجلترا

Realistis Gropings in England

وإن كان المسرح الإنجليزى لم ينتج كتابا مسرحيين من طراز ديما أو أوجييه إلا أنه فى الإمكان ونحن فى لندن ، تتبع نفس الحركات التى سادت المسرح الباريسى .

ففى سنة ١٨٤٠ ظهرت مسرحية تدعى « المال Money » للورد ليتون Lord Lytton ويقف عنوانها شاهداً على موضوعها . فهنا نجد اتفاقا مباشرا

مع المسرحيات الفرنسية التى تقصت وقتذاك وفيما بعد، مشاكل الثروة، وحاولت فضح بعض رذائل الطبقة البورجوازية. وتتجلى هذه الروح فى المشهد الذى تليت فيه وصية المستر موردنت الغنى. لقد تجمع الأقارب وكلهم شغف وانتظار. وكان من بينهم إيفيلين بطل المسرحية الفقير ومحبوبته كلارا ولقد استولت مرارة الخيبة على أفراد الأسرة الأثرياء واحداً بعد واحد، ثم تحل الصدمة عند قراءة المحامى للوصية :

شارب : « وتمشيا مع ما سبق ذكره من وصايا، أوصى بوحى إرادتى بترك كل ثروتى من أسهم وسندات ووثائق مالية وأموال فى بنك الهند إلى ألفرد إيفيلين جاعلا إياه الوارث الوحيد لما تبقى من ثروتى. متعاونا فى تنفيذ ذلك مع المذكور هنرى جرافز المحترم (صمت ثم حركة من الجميع اللهم إلا شارب) الآن أو فيما سبق طالب فى كلية ترينيتى بكمبرج (اضطراب عام) لكونه غريب الأطوار مثلى، والشخص الوحيد من بين عائلتى الذى لم يتملقنى ولكونه ذاق مرارة الحرمان فمن الأرجح حسن استغلاله للثروة » والآن يا سيدى ما على إلا أن أتمنى لك السعادة وأقدم لك هذا الخطاب من المرحوم، إنى أعتقد أنه خطاب هام.

(ينهض الجميع)

إيفيلين : (ينظر إلى كلارا) آه يا كلارا، لو إنك أوليتينى حبك!

كلارا : (تبتعد عنه مخاطبة الجمهور) إن ثروته، أكثر من فقره ؛ تفصلنى عنه إلى الأبد!

لادى فرانكلين : أتمنى لك السعادة.

(يتجمع الجميع فى هيئة جوقة حول إيفيلين لتهنئته) نتمنى لك السعادة.

السيرجون : (مخاطباً جورجينا) إذهبي يا ابنتي — تشجعي — إنه عريس ممتاز ! أيها الشاب العزيز أتمنى لك السعادة ، إنك رجل عظيم الآن رجل عظيم تماما ! أتمنى لك السعادة !

إيفيلين : (مخاطباً الجمهور) وهي الوحيدة التي لم تتكلم !

جلوسمور : لو تجدني صالحاً لأية خدمة لك ...

ستوت : أو أنا ، كذلك ، يا سيدي ...

بلونت : وأنا ؟ هل أشرف على انضمامك للنوادي ؟

شارب : ستحتاج إلى رجل من رجال الأعمال . لقد قمت بتدبير كل شئون المستر موردونت .

السيرجون : (يندفع وسط الجميع ويدفعهم إلى الجانبين) صه ! صه ! إن المستر إيفيلين في بيته هنا — لقد كنت أعامله دائماً كابن سأقوم بأي شيء يريده .

إيفيلين : أقرضني عشرة جنيهات لمربيتي العجوز !

الجميع : بكل تأكيد ! بكل تأكيد !

(يضع الجميع في شكل جوقة أيديهم في جيوبهم ويخرجون أكياس نقودهم ويقدمونها بشغف وتلهف .)

* * * *

ويكفي هذا الاستدلال الموجز لتبيان مكانة المسرحية « المال » في تاريخ المسرح . وترجع جذورها دون شك إلى التراث العاطفي : فالموقف الذي اكتشف فيه إيفيلين وكلارا حقيقة مشاعرهما يشبه كثيراً من المواقف التي حدثت بين البطل والبطلة في كثير من مسرحيات القرن الثامن عشر . وفي ذات الوقت لا نجد في حوارها ذاك التكلف والتصنع الذي يرتبط بكل من كمبرلاند Cumbarland وكيللي Kelly بينما يقربها موضوعها بكل تأكيد من كتابات الواقعيين الجدد .

وفى هذا تقف هذه المسرحية كمثل رائع المسرحية الانتقالية . فليتون Lytton كاتب يميل كسكريب نفسه ، إلى تحسس الاتجاه الذى يسير إليه ذوق الجماهير فكتب مسرحية « المال » لأنه أدرك التلهف على الواقعية بقدر محدود : وكتب كذلك مسرحية استهوت الجماهير إلى حد كبير وهى ميلودراما تتعلق بحياة السادة تسمى « سيدة لايونز The Lady of Lyons » (١٨٣٨) كما كتب مسرحية تاريخية رومانتيكية تسمى « ريشيليو أو المؤامرة Richelieu or the Conspiracy » (١٨٣٩) لأنه أدرك أن هذا الجمهور نفسه الذى يتوق إلى الواقعية يتلهف إلى الرومانسية كذلك .

ولقد أشرنا من قبل إلى ما أسهم به بوسيكولت Boucicault وريد Reade وتيلور Taylor ، ولكن شيئاً جديداً يحل بالمسرح بظهور توم روبرتسون Tom Robertson وما كتبه من مسرحيات . ولابد لنا من الاعتراف بأن مسرحياته لا تتضمن قيمة ذاتية جليلة الشأن : فلم يكتب مسرحية تدانى « غادة الكاميليا » أو « صهر المسيو بواريه » ومن الناحية الأخرى تبدو لكتاباته أهمية كبيرة بالنسبة للمسرح الإنجليزى . ولهذا لزم علينا استعراض ما أحدثته من ابتكارات ، إن لم يكن لقيمتها الذاتية فلأهميتها على الأقل بالنسبة للآخرين .

ويعتبر روبرتسون الذى بدأ حياته ككاتب للميلودراما الرومانتيكية ، أول إنجليزى فكر أصلا فى الواقعية على المسرح كوحدة كاملة . لقد كتب غيره من قبل مشاهد مستمدة إلى حد ما من الحياة العادية ، وأدخل آخرون أشياء حقيقية أو ما يوحى بمظهر واقعى على خشبة المسرح . وبقى له أن ينظم هذه الجهود المتناثرة فى وحدة كاملة . فلم يعمل على كتابة مسرحيات حاول فيها إظهار أساليب الحياة العادية فحسب ؛ بل إنه حاول إعداد مناظر ووسائل إخراج تتلاءم مع هذه المسرحيات . ولقد بحث عن ممثلين على استعداد للتخلى عن الطريقة القديمة

التحررية التى تتلاءم مع الميلودراما والمسرحية الرومانتيكية ، كما أصر على أن تكون للأبواب مقابض حقيقية لا مجرد أشكال مرسومة .

ولقد قدم خلفه « أ. و. بينيرو A. W. Pinero » فى مسرحيته « تريلونى الآبار Trelewny of the Wells » (١٨٩٩) صورة حقيقية رائعة لنضال روبرتسون وكفاحه ، ولن نجد خيراً من هذا تبيانا لما عزم روبرتسون على إنجازه أو سعى إلى إبعاده من المسرح . وإذا ما قرأنا هذه الملهاة كتعليق على أعمال روبتسون سيكون لدينا فكرة واضحة عن كتاباته . وبعد كتابته لمسرحية « دافيد جاريك David Garick » (١٨٦٤) التى تعد بمثابة مرحلة انتقالية ، دبج يراعه مسرحية « المجتمع Society » (١٨٦٥) وهى مسرحية كان لها أثر مباشر على جماهير النظارة فى العصر الفيكتورى ، وأتبعها بسلسلة من المسرحيات المماثلة — « ما يخصنا ours » (١٨٦٦) ، « والمنبوذ Caste » (١٨٦٧) و « المدرسة School » (١٨٦٩) . وتبين مسرحيته « المنبوذ » صفاته ككاتب على خير وجه ، كما تقف عنوانا صادقا لكتاباته . ونشم هنا نسمات العاطفية والرومانسيه بكل تأكيد . فالنبيل « جورج دالروى Hon. George D'Alroy » « واستر اكليس Esther Eccles » أقرب ما يكونان إلى بطل وبطله فى مسرحية ميلودرامية . وخلاف هذا فإن بالمسرحية نفحة تفتقر إليها الميلودراما . إن «إستر» فى خطر ، لا من شرير أسود الشاربين : إن الخطر على حياتها يكمن فى تمسك أسرة دالروى بالمظاهر الارستقراطية . وإذا أخذنا هذا بعين الاعتبار ندرك انتقال روبرتسون فى «المنبوذ» إلى عالم فكرى وعاطفى يختلف تماما عما نجده فى الميلودراما . ورغما عن استخدامه بعض الأساليب الميلودرامية إلا أن طريقة استغلالها تختلف كثيراً عما كانت عليه الحال قبل ذلك بزمن قليل . إن عنوان المسرحية شاهد ناطق بهدفها : فبجانب الشخوص والحبكة المسرحية يوجد موضوع يتعلق « بالمنبوذ »

إن روبرتسون ، بطريقته الخاصة ، يقوم فى لندن بالدور الذى كان أوجيه وديما الابن يؤديانه فى باريس .

وهناك ملاحظة أخرى يجدر التنويه بها بشأن أهميته للمسرح الحديث . لقد ساعد بطريقة فعالة ـ وإن لم يقتصر المجال فى هذا عليه وحده ـ فى تطوير المخرج المسرحى الحديث . وعندما اتسع مجال المسرحية خلال القرن التاسع عشر ، وعندما أخذت المسارح تتمتع بإمكانيات عملية لا قبل لها فى الماضى ، نشأت الحاجة لتعيين موظفين يعهد إليهم تنسيق التأثيرات المسرحية ، ولقد ظهرت الحاجة إلى هذا عند إخراج « تشارلز كين Charles Kean » لمسرحيات شيكسبير التاريخية ، كما بدت لديون بوسيكولت عند إخراج مسرحياته ذات الأسلوب الميلودرامى الجديد ، ووجدها « جلبرت Gilbert » ضرورية عند إخراج أوبراته الكوميدية . إن روبرتسون يعد أحد الذين أوضحوا ضرورة هذا التنظيم بالنسبة للمسرح الواقعى فى إنجلترا . وهذا لا يعنى بالطبع إنه وصل إلى ما وصل اليه الممثلون الألمان الذين كانوا يعملون تحت إشراف المخرج الدوق « ساكس ميننجن ـ Duke Saxe Meiningen» والذين أحدثت أساليبهم أعمق الأثر على المشتغلين بالمسرح المعاصر، ولكن محاولاته على أى حال سارت فى نفس الاتجاه الذى سلكوه ولقد أظهرت هذه الفرقة التمثيلية أثناء جولاتها فى العقدين السابع والثامن الشكل النهائى الذى كان المسرح يتلمس الطريق إليـــه فى السنوات السابقة مباشرة . لقد أصبح « المخرج Director » هو كل شئ وبذل كل مجهود للاحتفاظ بوحدة التأثير المسرحى سواء فى عرض مسرحيات شيكسبير أو فى إخراج المسرحية الواقعية الجديدة .

* * * *

واقعية هبل Hebbel وطبيعية زولا

The Realism of Hebbel and The Naturalism of Zola

وكان لألمانيا شيء آخر تقدمه للواقعية فى المسرح . كانت بروسيا فى تلك الفترة التى كانت فيها عائلة هوهنزلر تسيطر على الحكم تحاول خلق وحدة متماسكة من مجموعة ضخمة من الإمارات والدوقيات وبسرعة مذهلة اتسعت رقعة الرايخ لدرجة مرعبة فتخطى حدوده وحطم كبرياء فرنسا وعصف بقوتها : ومن المحتمل أن معظم الجهود فى تلك السنين كانت تكرس إلى تدعيم القوة المادية وإلى توطيد أركان فلسفة صوفية النزعة ، يمكن أن تستخدم بمثابة دين قومى ، ولعب المسرح دوره كذلك فى تطوير الحركة القومية .

ويتمثل أعظم وأصدق نبت لها فى « أوبرا فاجنر Wagnerian Opera » .

وفى الوقت نفسه لم تستطع الحماسة القومية أن تخفى تماما معالم التطور فى الفكر الاجتماعى الذى كان يسير جنبا إلى جنب مع هذه الحركة القومية ، ولقد وجد المسرح فى شخصية « فردريك هبل Friedrick Hebbel » مؤلفا من طراز غير عادى سواء فى نظرته للحياة أو فى عمق الأهداف التى يرمى إليها . ولكونه شخصا معذب النفس دفعته طبيعته وظروفه إلى الانطوائية ؛ تمكن من إنجاز شيء أعمق بكثير مما وصل إليه أوجييه أو ديما الابن . ففى أولى مسرحياته « جوديث Judith » (١٨٤١) عرض للقوى الكامنة لا للمظاهر الفعلية لذوى السلطة . وإن كانت هذه المسرحية ذات الكيان المتكلف المضطرب وذات الأساليب الرنانة قد صادفت استحسانا كبيرا من مواطنيه إلا أننا لا نعدها إلا عملا لم يتضج بعد . ويكشف إنتاجه الثانى مقدرته على أكمل وجه . فمسرحيته « ماريا المجدلية » رغم عنوانها ، مأساة لا تدور حول موضوع مستمد من الإنجيل . وتدور حوادث المسرحية فى منزل نجار بسيط يدعى أنطونى وهو رجل قوى صلب طيب السريرة . ولأنطونى هذا ابنة تسمى « كلارا Clara » وابن يسمى « كارل Karl » . ويتتبع هيبل

بأسلوب واقعى قاتم مصائرهم حتى تدفع الابنة إلى القاء نفسها فى بئر . وتبين خاتمة المسرحية الروح السائدة فيها على خير وجه . يدخل حبيب كلارا وهو يعمل سكرتيرا ما ، وكان قد جرح منذ لحظات بعد مبارزته للشخص الذى هتك عرض محبوبته : يندفع كارل خارج المنزل عندما نمى إليه ما أشيع بانتحار امرأة :

كارل : (يعود) لقد ماتت كلارا . لقد هشمت حافة البئر رأسها ، عندما... أى إنها لم تسقط به ، إنها ألقت بنفسها فيه . لقد شاهدتها فتاة .

أنطونى : دعها تفكر جيدا قبل أن تتكلم . إن الظلام القاتم لا يساعدها على رؤية هذا بشكل تأكيد .

السكرتير : أتشك فى هذا ؟ إنك تود ذلك ، ولكن هذا ليس فى مقدورك . فكر فيما قلته لها فحسب . إنك دفعتها إلى طريق الموت ، وأنا الذى يلقى على باللوم لأنها لم تعود . عند ما ارتبت فى أمر مصيبتها فكرت فى الألسنة التى سوف تلوكها ولم تفكر فى تفاهة أصحابها . لقد قلت لها كلاما دفعها إلى اليأس وأنا ، بدلا من أضمها بين ذراعى عندما كشفت لى عن سرها فى فزع لا نظير له ، فكرت فى الوغد الذى سوف يسخر منى ، وأنا اعتمد على شخص أسوأ منى ، وإنى أدفع ثمن هذا بحياتى . وأنت كذلك رغم ما تبدى من صلابة العود ستقول يوما ما « ابنتى ليتك لم توفرى على أسف المتزمتين وسخطهم : إن ما يحز فى نفسى أكثر هو عدم وجودك معى لتجلسى بجوار فراش موتى وتمسحين من على جبينى العرق الذى يتصبب من سكرات الألم . »

أنطونى : إنها لم توفر على أى شىء ... لقد رأوها .

السكرتير : لقد فعلت ماتستطيع . لم تكن جديرة بنجاحها .

أنطونى : أو لم تكن هى ، على ما أظن .

كارلو : إنهم آتون بها هنا .

أنطونى : (لا يزال يقف دون أثر يبدو عليه ، يصيح مجيبا كارل) خذوها إلى الغرفة الخلفية حيث ترقد أمها .

السكرتير : لابد أن أذهب لأقابلها (يحاول النهوض فيقع) أوه كارل !

أنطونى : إننى لم أعد أدرك هذا العالم . (يقف مفكرا)

* * * *

وتتجلى هنا كل عناصر « المسرحيه الطبيعية Naturalistic » التى أتت بعد ذلك ، إذ نرى الجو القاتم الذى يسود حياة فقراء الطبقة المتوسطة ، وجو الإثارة المفتعلة والاتجاه إلى الوعظ الأخلاقى ، والصراع بين الإنسان والمجتمع .

وإلى حد ما تعتبر هذه المسرحية ذات طابع فريد بين أعمال هيبل لأن كل مسرحياته الأخرى تدور حول موضوعات تاريخية أو أسطورية ، ولكنه فى مزجه الجو المعاصر بجو الأساطير أثبت تشابها بإبسن وسترندبرج فى آخر مراحل تطورهما الفنى وأثبت تشابها لهما كذلك فى محاولته الوصول إلى فلسفة تحدد علاقة المسرح بالحياة الاجتماعية . ففى آرائه النقدية رغم أسلوبها الألمانى الغريب التعقيد ، طور فكرة عن نوع جديد من المأساة لا تتعلق بالفرد الذى يصارع قوى خارجية أو داخلية ، بل بالمجتمع . ورغم استفاضته فى شرح فكرته هذه فمن الجلى أنها من أساسها فكرة تتسم بالتشاؤم والرغبة فى الأملاء وفرض السلطة . فمثلا فى مسرحيته « آجنس برناور Agnes Bernauer » يبين هيبل بطله « البرخت Albrecht » الذى كان أميرآ فى بافاريا فى القرن الخامس عشر وقد ضحى بحبه من ابنة الحلاق التى كانت تلقب باسم « ملاك أوجسبرج » فى سبيل الدولة التى قدر له أن يحكمها . إن أهم شئ فى نظر هبل هو المجتمع البشرى ، وتنشأ المأساة عند ما يحاول رجل أو امرأة وضع إرادته أو إرادتها فى موقف متعارض مع المجتمع . إلا أن أفكار

الفرد نفسه ـ بما فى هذا من تناقض ظاهر ـ قد يتضمنها المجتمع فيما بعد . فمسرحية آجنس برناور كما يقول المؤلف : « تبين العلاقة بين الفرد والمجتمع فحسب ، وتوضح طبقاً لهذا فى شخصيتين ، أحدهما تمثل الطبقة العليا والأخرى تمثل الطبقة الدنيا ، والحقيقة أن الفرد مهما علت منزلته ومهما بلغ من نبل وعدالة يجب أن يخضع للمجتمع فى كل الظروف . لأن الإنسانية برمتها تتمثل فى المجتمع وفى الدولة التى هى تعبير شكلى لازم له ، بينما لا يمثل الفرد إلا مرحلة واحدة من مراحل الإنسانية . وقد نجد مادة للتهكم فى ترديد ما قاله هذا المؤلف أيضا من أن « المأساة جميعها تعتمد على التدمير ولا تبرهن شيئاً إلا تفاهة الوجود ».

وتتميز مسرحيات هيبل التاريخية بتعبيرها عن هذه الفلسفة وبتطويرها لنظرية الدوافع الحديثة التى نجدها فى المسرحيات . وإذا نزعنا الملابس البراقة التى يضفيها التاريخ على الشخوص ، وتبدو كشخصيات معاصرة للمؤلف . ففى مسرحيـــة « جوديث » يحلل المؤلف نفسية البطلة ، وفى مسرحية « جينوفيفا Genoveva » (١٨٤٣) يبحث هيبل مصير امرأة اتهمت بالخيانة زورا وبهتانا . وفى « هرود وماريان Herod und Marianne » (١٨٥٠) يتقصى هيبل مشاعر دينية . وبعد ذلك أتت مسرحية « جيجز وخاتمه Seiges und Sein Ring » (١٨٥٥) حيث ينقل المؤلف جوا إغريقا إلى ألمانيا . أما قصة «كندول ملك ليديا Kandaules » الذى جعل « رودوب Rhodope » زوجته الملكة تظهر عارية من ملابسها وما ترتب على هذا من انتقام لكبريائها المجروح ، فإنها تزخر إلى حد السخف بما قد يعد اهتماما بالنواحى الفلسفية . وآخر برهان لارتباط هيبل الوثيق بعصره مقدرته على النفاذ فى حجب المستقبل ، يمكن أن نجدها فى المسرحية ذات الأجزاء الثلاثة التى تسمى « نيبلنجن Die Nubelungen » (١٨٦٢) التى قصد منها صراحة تقريب هذه الملحمة القومية العظيمة إلى افهام الجماهير « ـ وهى عمل رومانتيكى ضخم يصل فى بهائه وطموحه ما بلغه فاجنر فى مسرحيته التى تدور حول الموضوع

نفسه . وفى شموله لفصل تمهيدى يسمى « جفريد ذو القرنين Der Gehorne Sigfried » ومسرحيتين كاملتين « موت جفريد Seigfrieds Tod » وانتقام « كرملهد Kriemhields Rache » تمثل إنتاجا ضخما مملا يستغرق عرضه يومين كاملين .

ويعوز هيبل الإحساس بأهمية الشكل المسرحى وتميل لغته - مثله فى هذا مثل كليست وكتاب آخرين - إلى التغالى فى التعقيد . فهو فيض مضطرب يبرق أحياناً بومضات باهتة من الروعة الجبارة ، وهو يشبه فاجنر فى أن روحه تتأصل فى جذور الطبقة المتوسطة وفى الوقت نفسه لا يدانيه أى كاتب من كتاب عصره . قد تمقت فلسفته ، وتأسف لغموض أسلوبه وبلاغته ، ولا تكترث ببعض مواقفه المفجعة المثيرة ، إلا أنه لا يسعنا إلا الاعتراف بعبقريته .

وخلال تلك السنوات ذاتها كان هناك مؤلف ألمانى قريب الشبه بهيبل يحاول جهده تطوير أسلوب جديد للتعبير عن المأساة الحديثة . ويشترك « أوتو لدفيج Otto Ludwig » مع هيبل فى اتجاهه نحو عرض نظرياته وآرائه ، وفى ارتباطه بكليست وزمرة « العاصفة والزحف » كما شعر أيضا بمصير الفنان فى العصر الحديث بعد أن حرم عليه التعبير الحق المنطلق ، وبعد أن أجبر على استخدام العقل فى مجال الخيال . وهو أيضا نفس قد حطمها ازدواج ذات شخصيتها . ويوزع لدفيج ميوله بمقدار يكاد يكون متساوياً بين ما هو رومانتيكى وما هو واقعى مادى ؛ وفى مناقشته النقدية للنوع الأخير يفضح السر الأساسى للفشل الذى منيت به كثير من المسرحيات الواقعية . « إنه شىء ليس بالبسيط » ، هكذا يقول فى زهو ، « أن تعنى بثمانية شخوص فى الوقت نفسه » إن هذا التصريح صائب ولاشك ، ولكن الحقيقة بطبيعة الحال هى أن الكاتب المسرحى العظيم حقاً لا يلاحظ شخوصه : إنه الإله الذى خلقهم وفيهم يتجلى كيانه بطريقة صوفية . إن الكتاب الواقعيين فى تركيزهم على النواحى الفلسفية جنحوا على الدوام إلى القضاء على قدسيتهم وإلى أن

يكونوا متفرجين على الحوادث التى يتناولونها بالوصف - أو أنهم سعوا ، سعى بيرون ، إلى أن يجعلوا من شخوصهم صورا يمثل كل منها جانباً من جوانب ذاتهم .

ولقد أسهم لدوڤيج عمليا فى المسرح بكتابته مسرحية « أمراء اليهود القدماء Dre Makkalaer-The Maccabees » (١٨٥٤) و « الحطاب Der Erlforster-The Forester » (١٨٥٠) وإن كانت الأخيرة فقط تعد ذات أهمية حقيقية . إن هذه القصة القائمة تدور حول الجريمة والعاطفة إذ نجد حطاباً ورث حرفته هذه عن أجداده واحتشدت فى ذهنه آراء مبالغ فيها عن حقوقه . ونجده يتنازع مع سيده العصبي المزاج نزاعا يفضى إلى الموت . هذه القصة وما فيها من طريقة فنية يعترف المؤلف بصراحة أنه اقتبسها من تحليله للنماذج المسرحية الشيكسبيرية ، تقدم نموذجا واضحا آخر يستنير به الكتاب الواقعيون فى المستقبل .

إن هذا العمل الفنى ، إذا أضفنا إليه مسرحية هيبل « ماريا المجدلية » ليبين الصفات التى كان الواقعيون الجدد يريدونها عوضا عن التكلف والتصنع الذى يسود طراز سكريب الفنى . ولم يقدر لأيهما دون شك إلا بعض النجاح ، وإن أشارا بطريقة لا تخطئ إلى الطريق الذى سينتهجه إبسن فيما بعد .

وإن كان إنتاج أميل زولا المسرحى يسير بنا إلى العقد السابع من هذا القرن إلا أنه من الأفضل بحث أهدافه الطبيعية جنبا إلى جنب مع الجهود الألمانية السالفة الذكر . إن زولا فى حد ذاته لا يعد كاتبا مسرحيا خطير الشأن ، ولكن تتجلى أهميته الكبرى فى فلسفة الجمال Aesthetic التى حاول أن يدعمها فى المسرح . ولقد سعى أساسا إلى أقصى درجات الموضوعية كما تتبين بصورة صادقة فى المجالات القائمة للحياة البشرية فحسب . ولقد بلغ أكبر شهرة فى مجال القصص النثرى بالطبع وإن كان إسهامه فى المسرح لا يكاد يقل عن ذلك أهمية . ولقد كانت مسرحية « تريز راكان Therèse Raquin » (١٨٧٣) بداية لأسلوب يختلف اختلافا

كليا عن أى شئ عالجه أوجيه وديما الإبن وزمرتهم من الكتاب . فحبكة المسرحية عادية لا تستوجب عناية خاصة ، وتدور حول إمرأة تسمى تريز وعشيقها لوران Laurent اللذان يقر رأيهما على قتل زوج تريز وينفذان جريمتهما بالفعل . ثم يدفعهما وخز الضمير فى النهاية إلى الانتحار . إن طريقة عرض هذه القصة المقبضة هى التى تضفى عليها أهمية خاصة . ما يرمى إليه زولا هو نوع من المسرحية ينطبق إنطباقا تاما على الواقعية دون تحوير الحقائق لإثبات قضية من القضايا A thesis فحيث حاول أوجيه أن يكون واقعياً Realistic سعى زولا إلى أن يكون طبيعياً Naturalistic ومسرحية « الأفكار The Drama of Ideas, pièce à thèse توحى بطريقة ضمنية بأن يصمم المؤلف حبكة المسرحية بطريقة تمكنه من إثبات آرائه ومثل هذا المؤلف قد يعرض مناظر تتفق مع الوقائع فى كل شيء ، وقد يستخدم حواراً يعبر تعبيرا صادقا عن أسلوب الحديث المعاصر ، ولكن هدفه الأساسى يتضمن تنظيمه لمادته بطريقة تتمشى مع الفكرة التى رسمها لنفسه من قبل . أما زولا فقد أراد موضوعية كاملة وتصوير الواقع بدقة تكاد تصل إلى حد التصوير الفوتوغرافى . إنه ينظر لشخوصه كقضايا واجب دراستها ، ويريد أن تطبق المسرحية أساليب العلم فى دراسة الناس دراسة موضوعية . لقد هاجم المسرح الرومانتيكى القديم وإن كان فى الوقت نفسه لا يريد إحياء المسرح الكلاسيكى . « يجب ألا يكون هناك مدرسة فنية ما بعد هذا » صاح زولا قائلا ، « يجب ألا يكون هناك أشكالا أو نماذج بعد الآن : هنا الحياة ذاتها فحسب ، هى ميدان شاسع لمن يريد أن يدرس ويبتدع » لقد رفض زولا قبول الشكل المسرحى الذى تمثله المسرحية ذات البناء الجيد فقال « لقد ظهرت بوادر الطبيعية Naturalism على المسرح . إن المسرحية ستهلك إذا لم تتخذ الطابع الواقعى الحديث . . » وفى كتابته لمسرحية « تريز راكان » حاول عرض شخوصه فى بيئاتها الاجتماعية لكى يجعلها « لا تؤدى أدوارها بل تعيش أمام جمهور النظارة » .

واقعية استروفسكى Ostrovski وترجينيف Turgenev

لقد أحدث كل من هيبل وزولا ، كل بطريقته الخاصة ، أثرا واسع النطاق على المسرحية فى أوربا الغربية . وهناك قوة ثالثة كانت تعمل فى نفس الوقت وقدر لها أن تظل مجهولة الأمر إلا فى موطنها الأصلى . فواقعية هيبل ألمانية الصبغة وزولا فرنسية الطابع : وفى أثناء ذلك كانت هناك خطوات تقدمية أخرى تسير نحو خلق الأسلوب الذى بلغ قمته عند تشيكوف Chekkov. وكان فى روسيا كتاب تأثروا بالتطورات المسرحية خارج بلادهم وسعوا إلى كتابة مسرحيات تتفق مع النماذج التى شاعت فى باريس ولندن . ومن هؤلاء الكسى فيوفيلاكتوفتش بيزمسكى Alexei Feofilaktovich Pisemski مؤلف المسرحيـــة القوية التى نجـــد فيها تشابها من كتابات تولستوى ، ألا وهى « المصير المرير Bitter Destiny » (١٨٥٩) وهى تدور حول فلاح قتل الطفل الذى أنجبته زوجته سفاحا من أحد الملاك الفاسقين . وأهم من هـذا وأجل التطور التدريجى للأساليب الخاصة التى أشار إليها جوجول Gogol وجريبودوف Griboedov فى شىء من التلميح . وتبرز فى هذا الميدان الأهمية القصوى لرجلين مارسا الكتابة فى منتصف هذا القرن .

لا يعرف الكثير عن إنتاج إسكندر نوكولافيتش استروفسكى Alexander Nikolaevich Ostravski خارج نطاق حدود بلاده ، وإن كان يعد بلا شك من أهم كتاب عصره : فلولا استروفسكى لما ظهر تشيكوف ككاتب مسرحى ، وأول شىء يستوجب الإهتمام هو أنه أول مؤلف روسى احترف الكتابة المسرحية كمهنة كرس لها حياته . لقد دخل جوجول وجريبدوف نطاق المسرح للهو والتسلية ، بينما كرس استروفسكى كل حياته للتأليف المسرحى. ويرمز استروفسكى فى حد ذاته إلى بلوغ المسرح الروسى سن الرشد . وقد يضفى عليه هذا أهمية تاريخية فقط بطبيعة الحال ، ولكن كتاباته وما لها من صفات تتضمن أهمية فى حد ذاتها . ولشعوره السلافى القوى أخذ وطور الأسلوب الواقعى الروسى الأصيل الذى أهتم

به أسلافه من قبل فبدلا من تركيز الإهتمام على الحبكة المسرحية ، سار على نهجهم فى تقصى جوانب الشخوص . وبدلا من الاهتمام بالآراء والمشاكل عمل على تصوير الحياة المعاصرة فى أسلوب وإن كان ساخرا إلا أنه ينم عن إدراكه وتفهمه التام للحياة حوله . والصفة الفريدة التى تميز هـذه المدرسة الفنية دون غيرها ارتباطها الغريب بما تبدعه من كتابات ، ارتباط الشاعر بقصائده .

ومن ناحية ما قد نندفع إلى اعتبار مسرحيات أوستروفسكى من ذلك الطراز الذى يعرض « قطعة من الحياة slice-of-life » وقد يبرر هذا الرأى افتقارها للكيان المسرحى المحـدد المعالم ، واتجاهها لتفصيل عرض مشاهد ليست وثيقة الإرتباط بعضها ببعض على عرض موضوع من الموضوعات فى طريقة منطقية . وقد نجد مالا يقل عن ثلاث من مسرحياته وصفت على أنها «مشاهد» أو «نماذج» للحياة فى موسكو أو فى الريف بدلا من تسميتها بالملهاة أو المأساة ـ كما نرى فى « حلم فى عطلة قبل العشاء A Holiday Dream-Before Dinner » (١٨٥٧) و « القاصر Vospitannitsa-The Ward » (١٨٥٩) و « بعد العشاء يأتى الحساب After the Dinner comes The Reckoning » (١٨٧١) .

إذا تدبرنا هـذه المسرحيات قد نندفع إلى افتراض وجود طبيعية زولا فيها ولكن هذا الرأى بعيد عن الصواب على أى حال . إن التفكك فى الكيان المسرحى مجرد شيء سطحى ، وإذا أمعنا الفحص تبينت لنا كما هى الحال فى بناء مسرحيات تشيكوف المسرحى ، العناية التى أولاها الكاتب فى تصميمها . وتبدو هذه العناية وهذه الدقة فى التصميم كذلك فى الجو النفسى mood الذى يسرى فى المسرحية والذى يبدو خلوا من التحديد ، الشيء الذى كثيراً ما حير ألباب النقاد الغربيين عند تصديهم للمسرح الروسى . فكثيراً لا ندرى هل نبكى أم نضحك ؟ هل نمدح أو نقدح : والشخصية التى نشعر بأنها مقيتة قد تتخذ على حين غرة فضائل تثير الإعجاب ، فالتجار الذين كثيراً ما ألهبهم استروفسكى بسوطه لما فيهم من غلظة

وفظاظة يقدمهم فى بعض المشاهد كأبطال . وتفسير هذا بالطبع يعود إلى أن المؤلف كزمرته من الكتاب يكتب تحت تأثير مزاج من النوع الغريب : فهو تهكمى دون شك إلا أنه فى قرارة قلبه يشعر بكل عطف على من يتهكم عليهم . هذا مجال المسرحية التى تسمى « بايتوفيا كوميديا Bytovaia Komedia » وهو تعبير يتعذر ترجمته ويعنى مسرحية تصور سبيلاً من سبل الحياة — وهى تعبير مسرحى للحركة الأدبية الروسية التى تسمى « بت Byt »

وإذا أستثنينا مسرحية «عذراء الثلج The Snow Maid-Snegurochka » (١٨٧٣) ومسرحياته التاريخية الضئيلة الشأن ، فإن جميع مسرحيات أوستروفسكى تتسم بالواقعية ، وباستثناء « الرعد العاصف Groza-The Thunderstorm » (١٨٦٠) و « الخطيئة والأسى يعم الجميع Sin and Sorrow are Common to All » (١٨٦٣) و « القاصرة The Ward » فإنها جميعا من نوع الملهاة بمعنى إنتهائها بالسعادة وأن شـــابت هذه السعادة بعض المرارة . وبالرغم من أننا استبعدنا « الرعد القاصف » التى تعد أفضل كتاباته من الملهاة ، فإن عبقرية استروفسكى لم تتلائم تلاؤما تاما مع الموضوعات التراجيدية الحقة . فمسرحية « خطيئة وأسى » التى تدور حول قصة تاجر بقالة يدعى كرازموف تزوج من تاتيانا دالينوفنا التى ألقت شباك غرامها على شاب من كبار الملاك ، — هذه المسرحية تفتقر إلى الهدف المحدد المعالم تحديدا كبير ، كما أن طعن الزوج لزوجته لا يسير بطريقة حتمية مع منطق الحوادث . ورغما عن تفوق مسرحية « الرعد العاصف » بكثير على المسرحية السابقة إلا أنها لا تشفى غليلنا .

ويستخدم فيها حبكة مسرحية مماثلة فنرى كاتيا Katia الزوجة الشابة التى أهمل زوجها شأنها فاستسلمت لحب شاب بهى الطلعة وانتحرت فى النهاية عند ما تركها هذا الحبيب بعد أن استبد بها الخوف من انتقام زوجها . ورغم أن مسرحية « القاصرة » لا تنتهى بالموت فإن الجو لا يقل كآبة ، وتنتهى المسرحية

بكلمات خادمة كانت تلاحظ تطور الحوادث جميعها - « إن ما يضحك القط يجلب الأسى للفأر » . والقاصرة هنا ناديا Nadia . ولقد صممت فى الأصل كل الحوادث التى تؤدى إلى خطوبتها لرجل تمقته فى أسلوب يكشف عن الشر الذى ترتكبه الأرملة الثرية الليدى أولانبكوف Ulanbekov التى تميل إلى التزمت وحب السيطرة .

وقد تعد مسرحية « العروس الفقيرة The Poor Bride-Bespridennitsa » (١٨٧٩) مرحلة انتقالية بين هذه المسرحيات الكوميدية . وتتسم الحبكة المسرحية بروح المأساة إلى حد ما فى أنها تدور حول فتاة فقيرة لا تملك مهراً Dowery تتزوج رغما عنها رجلا لا تحبه ، إلا أن اللذة التى تجدها فى التضحية بنفسها والطريقة الحية التى يعالج فيها المؤلف الإعداد لحفلة العرس يكسب المسرحية جوا يختلف عما نجده فى مسرحية « خطيئة وأسى » ونجد فى مسرحية « لا جريمة فى الفقر Bednest ne porok-Poverty is no Crime » (١٨٥٤) عملا انتقاليا كذلك ، وتتميز بشخصية ليوبيم كاربش تورتسوف Liubim karpich Tortsov وهو أفاق سكير رغم ظرفه ، وهو يكشف عن تفاهة وحقارة أسرة أخيه التاجر ، وتتمثل فيه العناية الإلهية فى جمعه شمل ليوبوف Luibov بالكاتب الفقير الأمين ميتيا Mitia.

وهذا اللون من الشخوص المسرحية مفضل لدى المسرح الروسى لأنه إلى حد كبير يمكن المؤلف من المقارنة بينه وبين الطبقة المتوسطة وما فيها من بلادة وتزمت .

ولا تختلف شخصية نستشاستشايفتسف Naschathivtsev التى نجدها فى مسرحية « الغابة Les-The Forest » (١٨٧١) عن شخصية الأفاق المذكور فهو ممثل وإن لم يصل إلى النجاح المنشود إلا أنه يفضل حياته عن حياة أقربائه من الطبقة البورجوازية . وعلى أى حال إن شخصية الأفاق هذه لم تعرض على

الدوام فى صورة تبعث السرور كما نجد فى شخصية لوبيوم تورتسوف . ومن أنجح المسرحيات الكوميدية لاوستروفسكى ملهاته الأولى ذاتها التى تسمى Svoi Luidi Sochtemsia وهو عنوان تكاد تتعسر ترجمته ، فإذا ترجمناه على أنه « مشكلة عائلة — سنقوم بحلها بأنفسها » كانت ترجمة حرفية تفقد العنوان دلالته التعبيرية ، وقد يعتبر هذا العنوان « الطيور على أشكالها تقع Birds of a Feather » تعبيرا أفضل من غيره عن موضوع المسرحية . وفى الحقيقة تشبه هذه المسرحية مسرحية « الثعلب Volpone » لبن چونسون لو أنها اتخذت من الطبقة المتوسطة الروسية ميدانا لها . لكى يحصل على الثراء دبر التاجر بولشوف Bolshov مع محاميه الخاص رسبولوشنسكى Rispoloshendki وهو شخص لا ضمير له ، أن يدعى الإفلاس : وقرر التظاهر بترك جانب من ثروته لـكاتبه بود خاليوزين Podktraliuzin الذى تفانى فى خدمته . ولكن بودخاليوزين ينتهز الفرصة فى الحال ويستولى على الثروة التى تركت له ويجد فى أوليمبيادا Olimpiada ابنة بولشوف شريكة له . ويتزوج الاثنان دون مبالاة ببولشوف التعس الذى لقى حتفه بظلفه جزاء لأساليبه المعوجة . ويتمثل أسلوب المسرحية فى الافتتاحية الطويلة التى تخاطب فيها أوليمبيادا نفسها وهى تستعرض فى ذاكرتها رقصات الموسم ، وفى كلمات بودخالورين فى ختام المسرحية . لقد كان هذا الأخير منهمكا فى آخر خدعة يعذب بها المحامى الذى لا يعرف للأمانة والشرف سبيلا . ويخرج هذا المحامى غاضباً وهو يتمتم باللعنات ويتهم معذبه بشتى الجرائم . وعندئذ يتجه البطل إلى الجمهور قائلا : « لا تصدقوه » هكذا يقول بودخالوزين « إننى أعنى هذا الرجل الذى يتحدث ، أيها السادة — إن كل كلامه كذب وبهتان . أنه يلفق . قد يكون رأى هذا فى حلم من أحلامه . إننى وزوجتى ، أيها السادة ، سنفتتح محلا صغيراً للبقالة . شرفونى برعايتكم . إذا أرسلتم ابنكم الصغير لشراء تفاحة فكونوا على يقين إننا لن نقدم له تفاحة معطوبة » .

وهنا ينتصر الشرير الأفاق ، وإن وجدناه فى مسرحية أخرى مماثلة « لكل حكيم ما يكفيه من الغباء - "Na vsiakovo mudustsa devolno prostoti Enough Silliness in Every Wise Man » أو « مذكرات وغد The Diary of a Scoundrel » (١٨٦٨) قد غلبته على أمره قوى أكثر أصالة من لدنه .

ومقارنتنا للمسرحيتين تبين لنا مدى صعوبة إخضاع أستروفسكى لأى قانون أخلاقى معين : فهو يختلف عن الكتاب المسرحيين الفرنسيين الذين ينتمون إلى المدرسة التى تدعو للمبادىء الخلقية ، فى أنك لاتستطيع أن تمسك بأهدابه ، مثله فى هذا مثل الحياة نفسها .

وتمثل الملاهى السالفة الذكر إنتاج أستروفسكى أصدق تمثيل ، وقد تكون أفضل كتاباته . وفى المسرحيات الأخرى نجده يتتبع نفس الأسلوب فى عرضه صوراً من الحياة الروسية ، صورا تصطبغ بالواقعية أحيانا ، ويسودها لون باهت من الكاريكاتير caricature أحيانا أخرى . فمسرحيته « وظيفة مربحة Dohhodnoe mesto-A Lucrative Job » (١٨٥٦) تكشف عن عيوب الموظفين المدنيين ، ومسرحية « المال الحرام Rabid Money-Beshenie dengi » (١٨٧٠) تعالج المشاكل المالية التى أقضت مضاجع كثير من كتاب هذا العصر . ففى مسرحية أثر أخرى حاول أستروفسكى عرض جانب جديد من جوانب الحياة فى موسكو ، وفى جميع مسرحياته كشف عن براعته فى التصوير - انه مؤلف كاد أن يصل إلى مقدرة تشيكوف فى اكساب الفرديات صفة العموميات ، وإن كان كمؤلف مسرحى لم ينل ما يستحقه من تقدير خارج حدود بلاده .

ويزامله كاتب أسهم بطريقة ملموسة فى تطور المسرحية الروسية وان تجلى أعظم إنتاجه فى القصص النثرى . فبينما ركز أستروفسكى جل همه فى عرض الشخوص التى تمثل الحياة فى مختلف الطبقات الاجتماعية ، تعمق إيڤان سرجيفتش

ترجينيف Ivan Sergevich Turgenev فى معالجة خلجات القلب البشرى وخفقاته . حقا إنه فى مسرحية «سيدة من الأقاليم Provintsialka-A Provincial Lady »(١٨٥١) يستخدم فى أسلوب خلاب نفس المادة التى استغلها أستروفسكى فى قصص مسرحياته ، إلا أن ترجينيف عالج مادته بطريقة تختلف عنه . فهنا نرى داريا إيفانوفنا Daria Ivanovna زوجة موظف فى الأقاليم وهى شخصية تنبض بالحياة . ونعلم بأنها كبطلة أستروفسكى فى مسرحيته « القاصرة » كانت فى رعاية امرأة ثرية تخلصت منها بأن زوجتها فى سن مبكرة إلى ستوبنديف Stupendev وهو شخص مكافح يتصف ببعض الغباء . وتحلم فى بيتها الصغير بمتع الحياة فى المنزل الكبير الذى قضت فيه طفولتها ، وعند ما ينمى إليها أن ابن الحامية لها واسمه الكونت ليوبين Liubin وهو رجل كهل متأنق كان بينها وبينه مغازلات يوما ما — قد قدم إلى المدينة أخذت تلقى عليه شباكها بلهف . وتتجلى عبقرية ترجينيف فى الطريقة الكوميدية التى تتركنا فى حيرة من أمر داريا . هل أثيرت عواطفها حقاً أو أن مغازلاتها البارعة ما هى إلا من سبيل المزاح ؟ فرغبتها فى أن يجد الكونت وظيفة لزوجها فى موسكو أمر مؤكد ، ولكن لا ندرى إلى أى حد اندفعت عواطفها نحو هذا الكونت المتأنق . أن داريا تلعب دوراً بارعاً فى ملهاة ، كما أدرك الكونت . وعند ما أثنى على براعتها اتسم جوابها بالغموض :« أيها الكونت ، أنت تعلم إنه لا يتسنى للإنسان أن يبرع فى أداء دوره فى ملهاة إلا إذا شعر به .. » .

لم يكن ترجينيف مرحا على الدوام . ففى السنوات التى عالج فيها كتابة المسرحية غالباً فيما بين ١٨٤٧ و ١٨٥٠ يتنوع جو المسرحية من ضحك إلى بكاء . فهناك الهدف الجدى فى مسرحية « محادثة فى الطريق Razgovor no bolshoi doroge-A conversation on the Highway » التى يعرض فيها صورة شخصيتين على طرفى نقيض : شخصية الأرستقراطى المفلس والخادم الشيخ الأمين ،

بينما نجد خاتمة محزنة لمسرحية «شهر فى القرية -A Month in the Country» وتعد هذه المسرحية بكل تأكيد من أعظم مسرحياته كما توضح فى الوقت نفسه مدى تأثر تشيكوف بمن سبقه من الكتاب . ففيها تبدو فى جلاء تام الطريقة الفنية والجو الذى يسود مسرحيات تشيكوف . أن الحبكة المسرحية معقدة إلا أننا لا نجد فيها أى أثر للدسائس المحكمة التى تتجلى فى طريقة سكريب : ويكشف عن معالم شخوصه فى أسلوب ضمنى غير مباشر . وتلعب ناتاليا بتروفنا Natalia Petrovna الدور الرئيسى فى المسرحية كزوجة شابة فى التاسع والعشرين من عمرها لأحد كبار الملاك الأثرياء ويسمى اسلايف Islaev. أنها لا تحب زوجها بالفعل ، كما أن حبها لراكيتين Rakitin صديق زوجها لا يتعدى حد الميل المعقول وإن استمدت بعض السعادة من تفانيه وإخلاصه . وتحل المتاعب عند ما يأتى شاب يدعى بليايف Beliaev كمعلم لابنها كوليا Kolia . وعند ما تقع فى حبه فيرا ، وهى فتاة فى السابع عشر من عمرها تقوم ناتاليا بالوصاية عليها . ويبين ترجينيف ببراعة كيف اشتعلت نار الحب فى قلب بطلة مسرحيته بشكل لا تقوى على كبح جماحه وإن كان العقل يرى فيه سخفا يجافى الحكمة والتروى .

لو تسنى لكاتب فرنسى معاصر معالجة هذه المسرحية لجعل منها مسرحية تدور حول أنبل العواطف ، أو لجعلها تعرض مشكلة اجتماعية ، وبكل تأكيد يجعل من هذا الشاب الذى تقع البطلة فى غرامه بطلا للمسرحية . أما ترجينيف فقد رسم المعلم بليايف Beliaev فى صورة شاب عادى غرير لا اهتمام له بناتاليا أو ڤيرا . وترتب على هذا سناح الفرصة لترجينيف فى الإيغال فى دراسات نفسية للشخصيتين النسائيتين : فناتاليا تفقد زمام نفسها بعد أن استبدت بها العاطفة المشبوبة لدرجة أنها كانت على استعداد للتخلص من ڤيرا بتزويجها لجار كهل أبله ، بينما نرى شخصية ڤيرا وهى تتطور من فتاة غريرة إلى امرأة كاملة .

وبينما نجد فى المسرحية الفرنسية تركيزا وإيجازا فى عرض الدسائس بشكل يتفق مع الأساليب الفنية : إذ بنا نجد ترجينيف لا يعرض مشاهد عديدة لا أهمية لها فى تطوير الحبكة المسرحية فحسب ، بل أنه يضمن المسرحية أحاديث طويلة لا ترتبط ارتباطا البتة مع القصة الرئيسية المسرحية اللهم إلا فيما توحى به من مشاعر . ومثال هذا بداية هذه المسرحية ، حيث نجد أربعة من الشخوص تلعب الورق ، بينما يقرأ راتيكين لناتاليا قصة « الكونت دى مونت كريستو » . ويدور الحديث بين الفينة والفينة ممهداً لجو المسرحية فقط ، ويسرى هذا على قصة طويلة تلت هذا المشهد الأول حول الدكتور شبيجيلسكى Shpigelski ، وهى على ما تبدو ليست لها ثمة ارتباط بموضوع المسرحية ، وإن كانت تساعد بعد ذلك فى تكوين الأثر العام الذى تطبعه المسرحية على مخيلتنا .

وتسود روح مماثلة مسرحية « سيد فقير – A poor gentleman Nakhlebnik » فالحبكة المسرحية فيها من أبسط ما يكون . لقد أتت « أولجا بتروفنا Olga Petrovna » وعريسها « بافيور سيكولافيتش إلتسكى Pavel Nikdawich Eletski » إلى منزلها وفى المساء أخذ زوجها ورفاقه من قبيل التسلية يدفعون إلى السكر كوزوفلين ، وهو رجل شيخ حطمه الفقر وعند ما يشعر هذا بإهاناتهم وهزؤهم يعلن على حين غرة أنه فى الحقيقة والد أولجا . على أى حال إن الحبكة المسرحية ليست موضوع اهتمام حقيق ، إن ما اهتم به ترجينيف هو الشخوص وخاصة علاقاتها بعضها بالبعض – فهناك كوزوفكين المحطم التعس ، وإلتسكى الذى يبدو فى قوته كالفولاذ ، وأولجا العطوفة الحنون ، وتروباتشوف أحد كبار الملاك وما يتصف به من خشونة فى الطبع ، وكاربوفيتش أحد أتباعه المتزلفين ، وإيفانوف الرعديد وهو صديق كوزوفكين ، كما أنه رجل عديم الشخصية تماماً . إن البيئة الاجتماعية تلعب دورها ، لكن اهتمام ترجينيف ينصب على التباين بين أحلام الناس وحقيقتهم ، بين ماهم عليه بالفعل ، وبين ما يتطلعون إليه .

فالمؤلف لم يضع الوقت هباء فى الإفاضة فى سرد أحلام كوزوفكين فى استرداد مكانته فى المجتمع . وهنا يتجلى الأساس الرمزى للمسرحية ، ويترتب على هذا شعورنا بالسخرية التى يتميز بها الروس عند ما يتحقق حلم كوزوفكين ، لا بالطريقة التى كان يتصورها ، ولكن عن طريق إضطراره لتماديه فى السكر لترك عائلة أليفسكى وبالتالى ترك ابنته المحبوبة .

ومثلما فعل إستروفسكى عالج ترجينيف هذا الموضوع فى صور شتى . ففى مسرحية « إفلاس تام Insolvency-Bezdenezha" » تراود خازيكوف فكرة شراء بدلة جديدة لخادمه ماتفيا ، هذا فى الوقت الذى كان يضطر فيه للإختفاء عن عيون دائنيه . ومظهر آخر لهذا التباين بين الحلم والحقيقة يبدو فى مسرحيه « تتحطم أينما ترق G de tanks tam i rvetsa-It breaks where it's Thin » وهى تدور حول شخص ضعيف يسمى جورسكى يفقد حبيبته من جراء تردده وتقاعسه عن طلب يدها . وكثيراً ما يؤدى هذا التباين إلى خاتمة تجمع ما بين الحزن والسعادة كما هو الحال فى مسرحية « الأعزب "Kholostiak-the Bachelor » حيث نجد يتروشا ، وهو شاب محب لنفسه ، أصبح خطيباً « لماريا Maria » التى كانت تحت وصاية « موسكين Moskin. » . وعند ما تذمر صديق له بأنها ليست مثقفة لدرجة كافية تخلى عنها وتركنا فى حالة نفهم منها بأنها ستتزوج من « الوصى عليها The Guardian » إن التباين هنا بين العطف والأنانية ، وبين العاطفة والميل ، بين ما نحلم به من نشوة الحب وبين ما نجده من ود عائلى .

فى هذه المسرحيات التى تعتمد على الأساس الذى وضعه كل من جوجول وجريبودوف عالج إستروفسكى وترجينيف نوعا من الملهاة جديداً كل الجدة . إن واقعية هيبل تنبع من رومانتيكية بيرون بما فيها من صراحة وجرأة . أما واقعية زولا فتسعى إلى تصوير جانب من الحياة تصويراً فوتوغرافياً ، وبما أن هذه الصور فى تنوعها واختلافها تشبه بطاقات أعياد الميلاد ، إتجه « الكاتب

الفرنسى الطبيعى Naturalist ، إلى تركيز عدسته على الجوانب القاتمة من الحياة . وعبثاً نحاول هنا تلمس هذا التحرر الألمانى أو تلك الدقة الفرنسية فى تصوير مظاهر الحياة ، بل إننا نسير بين الشخوص وبيئاتهم ، متقصين مجالات روحية أبعد منالا من الكاميرا ، مجالات لا يتسنى للتعبير التحررى كشف مكنونها . وعلى هذا فإنه بينما نعتبر أوستروفسكى وترجينيف كاتبين واقعيين ، إلا أن واقعيتهما تثير فينا إحساساً شاعريا هو ان التوازن الدقيق بين طريقتى الإيحاء يكاد يشبه التوازن الذى يوجده الشاعر بين صوره اللفظية ، فنحن هنا نواجه الحياة ، ولكننا فى موقف كما لو أننا ، بدلا من مشاهدة الحوادث كجمهور النظارة من خلال حائط رابع لاوجود له ، فإننا ، مع ما يبدو فى هذا من تناقض ، ندخل صميم المشاهد ونخرج منها ، نلاحظ الشخوص وهى تتحرك وندخل فى جانب الشخوص فى ذات الوقت . إن مسرحية زولا ، وهيبل كذلك ، تعد مسرحية للمتفرج ، بينما قدم لنا أوستروفسكى وترجينيف مسرحية يلاحظ الجمهور الحوادث ، ويشترك فيها فى ذات الوقت .

الجزء التاسع

انتصار الواقعية

وقبل أن تحل سنة ١٨٧٠ كانت التجارب التى أجريت على الأسلوب الواقعى كافية لأن تكون أساساً قوياً لإنتاج مؤلف كبير يبلغ القمة فى هذا المضمار . وحتى الآن لم يظهر عبقرى فى هـذا الأسلوب الواقعى لم تشبه شائبة ، وحتى الآن لم تبذل أية محاولة لتستخلص من شتى الأشكال التى اتخذتها المسرحية الجديدة شكلا واحداً يتلاءم كل التلاءم مع مستلزمات العصر . وقد آن الأوان ، على كل حال ، لظهور هذا العبقرى المنشود .

لقد أسهم هيبل بمقدرة مسرحية يعوزها بعض التشذيب الشكلى ، وبين ديما الإبن استخدام الأفـكار بطريقة فعالة . كما عرض زولا نموذجا طبيعياً جديداً ، وعلم سكريب وساردو ، رغم احتقار كبار رجال المسرح الحديث لشأنهما ، علما الناس كيفية استخدام الحديث والحوادث العـادية بطريقة تستهوى جماهير المسرح .

وفى ذات الوقت كان هناك تطوران يسهمان بطريقة عملية فى بلوغ هذا الأسلوب الجديد أقصى غاياته . ولقد ناقش شتى النقاد الفرنسيين الصفات المنشودة فى المسرحيات الواقعية ، إلا أنه فى ألمـانيا كتب الناقد هيرمان هتنر Herman Hettner وهو صديق لهيبل ، كتيبا سماه « المسرحية الحديثة Das Moderne Drama » (١٨٥٠) كان له شأن كبير فى تدعيم اتجاهات هـذا اللون المسرحى الجديد . ويتصدى هتنر فى الأصل لمناقشة أهمية هيبل فى إنارته السبيل إلى نهضة مسرحية عظيمة وإن فشلت كتاباته فى بلوغ سمو قصده ، ومبينا أن الصراع

بين قوى المجتمع يقدم مادة مناسبة للون جديد من المأساة ، وأنه لتطوير هذا اللون الجديد ما على الكتاب المسرحيين إلا مباشرة السعى إلى التركيز على الحقائق السيكولوجية والتعمق فى تفهم قوى المجتمع . ولقد ترك لنا إبسن نفسه دليلا يشهد بأثر هذا المقال النقدى على تفكيره . لقد فتح أمامه مجالات جديدة من الفكر ، وحثه على بذل الجديد من الجهود .

إن للقوى الاجتماعية التى أولاها هتنر مثل هذه العناية المكان الأعلى فى هذا العصر للتطورات العلمية السريعة سواء منها العملى أم النظرى . إن أثر المدنية على بنى الإنسان يميل إلى وضعه تحت رحمة قوى لا طائل له بها ، بينما أدى الفكر العلمى إلى الاعتقاد بأن الإنسان لم يعد يتحكم فى مصيره ، بل أصبح وليد الظروف ، تسيره حالته الاجتماعية ، ومن ثم فقد شخصيته الذاتية الأصيلة . على أثر القضاء على كثير من المعتقدات الدينية والخلقية بدأ كثير من الكتاب يؤمنون بأن مهمتهم تنحصر فى ملاحظة الحياة ، وتصوير حقائقها المريرة المؤسفة ، بينما نظر كتاب آخرون إلى المسرحية وإلى الأدب عامة على أنه وسيلة لا يقصد بها التعبير عن قيم خالدة (وإذ بدت هذه مجرد أوهام من محض خيالنا) بل هو وسيلة إلى تحسين ظروف حياتنا .

والتطور الثانى حل بالمسرح نفسه . ففى خلال السنوات الأخيرة من هذا القرن زود المسرح بمعدات مكنته من عرض المشاهد بطريقة واقعية وأكثر من ذى قبل . فأضواء الغاز التى أدخلت حوالى ١٨٢٠ ظلت سنين عديدة ابتكارا بدائيا ، ولكن فيما بين ٨٧٠ و ١٩٠٠ مكنت إضافة كثير من التحسينات (كاستعمال الجير فى الإضاءة المسرحية) إلى جانب ماأضيف من أساليب فائقة من أساليب الإخراج ، مكنت المسرح من إحداث معظم التأثيرات التى ينشدها المخرجون . وحوالى نهاية هذا العصر أخذت الكهرباء بطريقة اجتهادية بادىء الأمر تحل محل مصادر الإضاءة السابقة وتمكن المخرجون من التحكم فى التأثيرات الحسية بطريقة أكثر مرونة عن

ذى قبل . ورويداً رويداً أخذ الاستخدام التقليدى للأجنحة وقطع القماش التى كانت توضع خلف المسرح يخلى السبيل إلى إعداد مناظر داخلية وخارجية خاصة . وباختفاء النظام الذى كانت تتبعه بعض المسارح فى الاحتفاظ بعدد من المسرحيات الناجحة تعيد عرضها من آن لآخر ، بدا جليا الاهتمام الزائد بالمناظر الخلفية Scenic backgrounds بشكل لم يكن معهوداً أو ميسراً من قبل . وعندما كانت تعرض مسرحية مختلفة كل ليلة ، وعند ما كرس تشارلز كين Charles Kean همه فى العقد الخامس: أولا لدراسة الملابس التاريخية المناسبة والظروف التى لابست مسرحيات شيكسبير ، ثم محاولة تطبيق نتائج أبحاثه هذه فى أسلوب واقعى ، كان ينير السبيل إلى المستقبل دون شك .

وحتى بعد التخلى عن نظام الاحتفاظ بالتراث الدورى repertory system لإعادة عرضه وقت الحاجة ، تطلبت رغبات جديدة للمخرجين والمشرفين على المناظر المسرحية تغييرات فى الإعداد المسرحى . فى خلال تلك السنوات دخلت الآلات إلى المسرح وفى نيويورك افتتح ذاك العبقرى المبتكر ستيل ماكاى SteeleMackaye مسرح ماديسون Madison Square Theatre سنة ١٨٨١ وأدهش جمهور النظارة بعرضه مسرحا مزدوجا يرتفع وينخفض بمناظره وممثليه بطريقة آلية double elevator Stage . وقبل ذلك بقليل أى فى ١٨٨٠ أعدت دار الأوبرا فى بودابست مسرحا مقسما إلى أجـــزاء ومجهزا بروافع هيدروليكية وفى المسرح الحكومى Staats theatre فى ميونيخ ودار الأوبرا فى درسدن سرعان ما انهمك أدولف لينباخ Adolf Linnebach فى إتقان استخدام هذه الابتكارات الآلية وغيرها، وفى اختراع ابتكارات جديدة من لدنه . وهكذا كان عصر الآلة يتمشى مع مستلزمات المسرح : وكانت هذه الأساليب الجديدة معدة لإخراج المناظر المثيرة المفتعلة أو المناظر الواقعية حسبما نريد وأينما نريد .

وهناك ابتكار آخر يجدر التنويه به. من الواضح أن الجمهور كان ينشد الواقعية فى ذلك الوقت وتمتع الناس فى كل البلاد بالصور القاتمة التى كان يعرضها المسرح الواقعى ، إلا أنه فى الوقت نفسه فى معظم الدوائر المسرحية سار أنصار الواقعية المتحمسون أشواطاً بعيدة عما تميل إليه الغالبية العظمى من معاصريهم مما أدى إلى إحداث فجوة كبيرة بين ميول جماهير النظارة العاديين وبين ما يبغى هؤلاء الأنصار المتحمسون فرضه على المسرح. وترتب على هذا إدخال عنصر جديد تماماً فى عالم المسرح — ألا وهو نمو المسرح الحر Independent Theatre ففى ١٨٨٩ بفضل أتو براهم Otto Brahm إلى حد كبير افتتح فى برلين المسرح الحر Freie Buhne الذى خصص نشاطه المسرحى لعرض مسرحيات واقعية لاقبل للجماهير العادية بها . وقبل ذلك بعامين كان أحد المتحمسين للطبيعية فى فرنسا ألا وهو أندريه أنطوان Andre Antoine قد تمكن بمجهوده الشخصى الصرف من افتتاح المسرح الحر فى باريس Theatre Libre . وقد استمر نشاطه من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٤ ، وعند ما أغلق أبوابه انتقل التحمس لأهدافه إلى المسرح الفنى Theatre de l'Oeuvre الذى افتتحه اسكندر لونيه بويه Alexandre Lugne Poe فى ١٨٩٣. وبوحى من رجل آخر أيضاً ونعنى ج.ت.جران J. T. Grein تأسست جمعية المسرح الحر فى لندن فى ١٨٩١ The Independent Theatre Society. وإن كنا أشد شعوراً بأثر هذه الجهود فيما تفرع عنها من نشاط مسرحى فى بلادنا ، ألا أننا نجد لزاماً علينا الثناء على ما سعوا إليه من تجارب ، وعلى طريقة تزويد أعضائها بالمعلومات المسرحية عن البلاد الأخرى، وعلى تشجيعهم الكتاب المسرحيين الجدد أمثال سترندبرج وهوفمانى وبريبه وشو الذين يدينون بالفضل لجهود هؤلاء المسرحيين الأحرار .

الفصل الأول

إبسن وانتصار الواقعية The Truimph of Realism : Ibsen

ويعلو إبسن على من سواه من كتاب المسرح فى هذا العصر كالصخرة الشامخة ، وعلى حين فجأة رفع إبسن من شأن المسرح النرويجى المتعثر إلى منزلة تدانى ما بلغه المسرح فى بلاد أعرق وأغنى تراثاً مسرحيا من بلاده .

ولم يكشف إبسن عن مقدرة مسرحية أكيدة ، وعمق نظرة للحياة ، وأهداف محددة بشكل لم يتسن لأحد من كتاب المسرح فى عصره فحسب ، بل إنه بدأ كرمز ضخم يتمثل فيه كل ما هدف إليه عصره أو أحرزه من نجاح فى المضمار المسرحى . فنحن نرى فى أعماله صورة متبلورة لعصره .

المسرحيات التاريخية

وعند ما نفكر الآن فى إبسن يخطر فى ذهننا عادة كمؤلف لمسرحية « الأشباح » ونراه رجلا ابتكر لونا واقعيا خاصا به ، وهو لا يكاد يتأثر بأحد من الكتاب الآخرين . وأول شىء يجب ذكره هو أنه كمخرج وكاتب مسرحى لمسرح « برجن الصغير Little Theatre at Bergen » انهمك إلى حد كبير فى عرض « مسرحيات Scribe » ، وأن مجهوده المسرحى الأول يتمثل فى مسرحية رومانتيكية تسمى « كاتيلين Catiline » (١٨٥٠) . وفى مرحلته التجريبية الأولى تأثر إلى حد كبير بالاتجاه الرومانتيكى السائد فى ذلك القرن ، ووضع نصب عينيه مهمة ابتكار لون مسرحى يتناسب مع المسرحية التاريخية التى تدور حول التقاليد النرويجية الأصيلة .

فمن سكريب استوحى إبسن الكثير عن الشكل المسرحى ، ومن شيكسبير وجد العظمة والإلهام ، ومن الكتاب الرومانتيكيين العديدين من شيللر فصاعداً وجد معينا للوحى المباشر ، بينما أنارت السبيل أمامه جهود الكتاب السابقين فى عرض مواضيع اسكنديناوية على المسرح .

ففى سنة ١٨٥٠ ظهرت مسرحية « قبر الجندى Kjaempehojen- The Warrior's Barrow » وهى مسرحية ضئيلة الشأن إذا قورنت بأعماله الأخرى ، كما يبدو فيها بكل جلاء أثر « أوهلنشلاجر Oehlenschlager » على إبسن . وبعد ذلك بخمس سنوات ظهرت أولى مسرحياته الجديرة بالاهتمام الحق ، ألا وهى « الليدى إنجر من أوسترات Lady Inger of Ostrat-Fru Inger til Ostrat » (١٨٥٥) التى يتنازع فيها على الغالب أثر كل من شيللر وسكريب . فى هذه المسرحية مقدرة فنية ، وإحساس عميق بالشخوص كما نرى فى رسمه لشخصية المرأة الطموح التى لاتؤدى مكائدها إلا لتحطيم ابنها . وتوضح مشاهد متفرقة براعة أكيدة فى الكتابة المسرحية ، ولو أن تصميم المسرحية فى مجموعه يبين أن إبسن لم يتمكن بعد من إظهار امتيازه وتفوقه . فعندما يظهر الشخص الغريب على حين فجأة فى نهاية الفصل الأول وتخر لادى أنجر مغشياً عليها ندرك مدى تصور المؤلف للأثر الذى يحدثه هذا المنظر عندما تسدل الستار عليه . إنه لمن الجلى أنه منظر لا يتلاءم مع المستلزمات المسرحية . إن ما أغفله إبسن هو أن جمهور النظارة لن يتأثر بمشهد ما إلا إذا عرف الظروف التى تحيط به ، إن إبسن لم يزل فى حاجة إلى الخروج من حجرة المطالعة إلى أروقة المسرح .

لقد كانت مسرحية « ليدى انجر من أوسترات » بداية لعدد من المسرحيات التى تدور حول موضوعات اسكنديناوية ، وتبين كل مسرحية بعد الأخرى التقدم المتزايد الذى أحرزه إبسن فى تفهم الفن المسرحى ، وفى تمكنه من رسم الشخوص ، فلإن كانت مسرحيتا « وليمة فى سولهوج The Feast at Solhaug-Gildet ،

« Olaf Liljerkrans و « أولاف ليلجركرانز (١٨٥٦) « paa Solhaug
(١٨٥٧) ليستا بذات أهميه تذكر ، إلا أن مسرحيتي « الفيكنج في هلجلاند
« Haermaendene paa helgeland-The Vikings at Helgeland »
(١٨٥٨) و « المطالبان بالعرش The Pretenders-Kongsemnerne »
(١٨٦٤)، رغم عدم إصابتها أى نجاح مباشر، توضحان توضيحاً كاملا قدرة إبسن الفنية المتزايدة . وتعتمد الأولى على الأساطير الشمالية القديمة التى أثرت فى فاجنر، وتعالج أساساً قصـــة « سيجورد القوى Sigurd the Strong » ومحبوبته « هيورديس Hiordis » الابنة المتبناة لأورنولف . ويحاول إبسن فى أسلوب يتسم بكثير من العاطفية أن يكسب عالم الأساطير القديمة شكلا فنياً حديثا . وتدور قصة « المطالبان بالعرش » حول رجلين على طرفى نقيض ـ هاكون المعتد بنفسه الواثق كل الثقة من أهدافه وأغراضه ، « وسكول Skule » الذى يزخر عقله بالآمال الكبار ، وإن كان شخصاً دائم التردد . بالرغم من اتصاف الأخير بمقدرة خارقة يفتقر إليها الأول ، فإن هاكون هو الذى أصبح ملكا وحاكما للنرويج المتحدة . وتتضمن كل من المسرحتين حبكة مسرحية هامة ، وإن كان من الجلى أن « المطالبين بالعرش » تفوق سابقتها ، وذلك لأن إبسن ركز فيها اهتمامه على تحليل مشاعر شخوصه وخوالجها النفسية .

الرمزية الأولى Early Symbolism

وتكشف هذه المسرحيات عن شعور إبسن المتزايد بأهدافه الفنية ، هذا بالإضافة إلى ما توضحه من قدرة سيكلوجية مضطردة . فإلى حد ما يمكن اعتبار « المطالبون بالعرش » مأساة رمزية . ويمكن أن نلحظ هذا الهدف الرمزى أكثر وضوحاً وعمقاً فى أعمال كتبها إبسن فى نفس الوقت تقريبا ـ وهى أعمال إن اختلفت فى طابعها إلا أنها تسهم جميعاً فى الوحدة العميقة التى تتسم بهـا كتابات

إبسن . ففى مسرحية « ملهاة الحب Kjaerlighedens Komedie-Love's Comedy» (١٨٦٢) اتخذ الطابع الرمزى لوناً يكاد يكون معاصراً . وفى مناقشتها العلاقات الجنسية تنادى برسالة تتنافى مع التقاليد الاجتماعية : «إذا أردت الزواج»، هكذا يقول إبسن «لا تحب وإذا أحببت فافترق». ويعرض إبسن هذه القضية عن طريق تصويره لعدد من العلاقات الزوجية التى تتفاوت فيما بينها بدرجات مختلفة. فنرى أول الأمر القسيس ستراماند وزوجته وقد دمرت الحياة العائلية كل ما كان يدور فى خلده من أحلام وآمال ، ثم يأتى « ستايفر Styver » وهو كاتب فى محكمة لا يعرف الطموح إليه سبيلا ، ثم نرى بعد ذلك طالب « اللاهوت لند Lind » الذى يحلم أن يكون مبشراً ، وحبيبته « أنا Anna » وأخيراً نلتقى بالشاعر « فوك Falk » ومعشوقته « سفانهلد Svanhild » . ويحاول إبسن أن يبين عن طريق هذه العلاقات أن الزواج لا بد وأن يجلب معه تبلد المشاعر وخمود الآمال واستسلام للعرف والتقاليد . وقد لا يحدث هذا بالنسبة لشخص مثل ستايفر وفروكين سكاجار ، ولكن لند ، فى زواجه من آنا يضحى بحلمه القديم فى أن يكون مبشراً يوماً ما ، بينما الزواج بالنسبة للشاعر فوك يعنى قتل موهبته الشعرية وحماسته الثورية . ومما يدعو للسخرية أن التاجر « جولستاد Gulstad » هو الذى يبين هذه الحقيقة لهذا الشاعر فتخلى سفانهلد عن فكرة الزواج منه فى النهاية تمشيا مع روحها الرومانتيكية : وتنتهى المسرحية وقد امتلأت خشبة المسرح بآل ستراماند وذريتهم العديدة ، بينما نسمع صوت فوك وهو يصيح فى نشوة الشاعر المنتصر ، وهو يهم إلى حياة زاخرة بالمغامرة مع لفيف من الشباب كله مرح وحماس .

وبالرغم من أن ملهاة الحب تبدو لنا وقد انفردت بمنزلة خاصة بين أعمال إبسن إلا أن تفهمها لازم لإدراك تطوره الكامل ولتفهم نظرته إلى الحياة . إن إبسن فى الطريق لأن يكون صاحب رسالة عبر عن إيمانه بها فى هذه الملهاة المريرة ،

متحديا الطبقة البورجوازية المادية ومعلنا عن عزمه على ألا تشوب آراءه وأحلامه أية شائبة أو يصيبها أى وهن . ومن الجلى أن هذه المسرحية ترتبط بالمسرحيات الثلاث التى تلتهـــا وهى : « براند Brand » (١٨٦٦) و « بير جنت Peer Gynt » (١٨٦٧) وآخر أعمـــاله التاريخية « الإمبراطور والجاليلى Kejser of Galilaer-Emperor and Galileen » (١٨٧٣) .

وبعد أن عرض إبسن فى « ملهاة الحب » صورة كاريكاتورية لشخصية قسيس خائر العزم دنيوى التفكير رجعى إلى درجة ميئوس منها ، إذ به فى « براند » يعرض صورة مناقضة تماما . فبطل هذه المسرحية شاب قوى الإيمان يذهب إلى بلدة صغيرة نائية . وبعد أن عقد العزم على ألا يتزحزح بسهولة عن آرائه ومبادئه ، سار فى طريقه لا يبالى بشىء إلا ما تمليه عليه نفسه حتى ولو ناصبه الجميع العداء ـ لقد وقف ضده الموظفون فى هذا المجتمع الصغير ، وكل رعايا كنسيته ، وحتى هؤلاء الذين كانوا يتهمون بالعطف على آرائه . إن هـذه المسرحية عمل ليس من اليسير فهمه ، إذ يبدو أن المؤلف الشاب ، الذى أشرف الآن على مرحلة نضوجه واكتمال عبقريته قد كتبها بطريقة أفضل وأعمق ممـا يظن هو نفسه . وتبدو المسرحية فى ظاهرها هجوماً عنيفاً من قبل فرد حانق ضد تفـاهة المجتمع الذى يحيط به ، وضد نضوب معينه الروحى . ونشتم فى هذه المسرحية أثر كيرجيجارد Kierkegaard الذى تهتم فلسفته بذاتية الفرد وبالعـلاقة المؤلمة بين كل فرد وخالقه ، على عكس ما ينادى به هيجل Hegel من أتوقراطية مستبدة مطلقة . إن براند ينظر فى هلع إلى أمه التى مات قلبها وطغى الجشع الدنيوى على كيانها كله ، بعد أن تزوجت زواجاً نفعياً . ففى بسالة ونبل كان براند يتحدى المخاطر التى يقف غيره دونهـا مكتوف الأيدى وذلك لنجدة الغير وإغاثة الملهوف . ولـكن عاطفته الجياشة ذاتها هى التى جلبت الأسى والحزن إلى نفسه . فاعتقاده بأن واجبه يفرض عليه البقاء إلى جوار أهل بلدته جعله يودى بالفعل بحياة ابنه الحبيب الذى كان من الممكن

أن يشفى من مرضه لو أنه رحل به جنوباً إلى جو أدفأ . وفى النهاية يقف براند وحيداً بالفعل بين الجبال أمام الله الذى سعى إلى خدمته بكل قوة وعزم ، وعند ما توشك كتلة ثلجية Avalanche أن تهوى عليه ، يصيح فى شقاء — وقد طغى على نفسه شعور مضن من الشك متسائلا فى مرارة عما إذا كان تأكيد الفرد لإرادته وذاتيته إلى آخر رمق سوف يجلب له الخلاص أم لا. ويأتى الجواب على هذا مدويا من السماء طاغياً على صوت الثلوج الهاوية : « الله محبة Deus Caritatis الله محبة God is Love » هذه الصيحة فى ختام المسرحية توحى فى حد ذاتها بأن إبسن ، ربما عن غير إدراك تام منه رأى أن براند لم يكن شخصية كاملة تماماً ، وفى ذلك يقول برنارد شو : « إن براند يموت قديساً بعد أن سبب بقداسته عذاباً أشد عنفاً مما يسببه أعظم آثم مطبوع على الشر لو سنحت له ضعف الفرص التى تأتت لبراند » . وإن أعوزت إبسن ، صاحب الرسالة الفنية ، فى كثير من الأحيان ، روح الفكاهة التى تكسب المواقف بهجة ونجاحا ، وإن بدا كثيراً فى مواقف سخيفة أكثر منها رفيعة المستوى ، إلا أننا لا نكاد نعتقد أن إبسن من السذاجة بمكان حتى يولى بطل مسرحيته هذه النظرة الجادة على ما به من نقائص . حقاً أن إبسن كان يمقت جوانب عديدة من الحياة البورجوازية التى حوله ، وأن هذا المجتمع كثيراً ما حال دونه وآماله وأنه سعى إلى حث الناس على التعبير عن أنفسهم فى حرية أكثر ، ولكن مع هذا فإننا لا نستطيع تجاهل وجود عنصر فكه بعض الشىء فى مسرحية براند : إن صورة هذا القسيس تعبير كاريكاتورى كالذى نلمسه فى مسرحية « ملهاة الحب » .

وفى مسرحية « بيرجنت » نجد الرمزية والهدف الجدى وشعور الحزن ، وروح الفكاهة وقد احتشدت كلها فى خمسة فصول طويلة غاية فى الإثارة . وقد نجد فى المسرحية كثيراً من الحشو كما نجد كثيراً مما يذكرنا بمحاولات جيته الركيكة فى كتابة الملهاة ، كما لو أننا أمام فيل يرتدى الملابس المزركشة ، ويحاول فى وقار تقليد راقصة

الباليه فى حركاتها الرشيقة إلا أنه رغم هذا فإن بير جنت تعد من أعظم المسرحيات التى أنتجها القرن التاسع عشر . ومما يدعو للغرابة أنه رغما عن أن هذه المسرحية قد كتبت عندما أوشك إبسن أن يبلغ الأربعين من عمره ، ورغم ما كان يكشف عنه إذ ذاك من مهارة فنية أكيدة ، فإننا نجد فى هذه المسرحية وفى مسرحية براند مشاهد متفرقة لايدبجها إلا يراع كاتب لم ينضج بعد ، كما أن بساطة الأفكار الرئيسية فى كلتا المسرحيتين توحى بأنها نتاج شاب يافع لم يبلغ مرحلة النضوج ، كما أن الرمزية التى تتسم بالعمق والتخيل فى غيرهذا المجال ، تهبط كثيراً فى هاتين المسرحيتين إلى المستوى الضحل الذى نلمسه فى مشهد التجار الأربعة فى مسرحية « بيرجنت » ، فهنا نجد فرنسيا ، وسويديا ، وألمانيا ، وأمريكيا يقفون فى هلع بعد سماعهم تعليل بير لتعضيده الأتراك ضد اليونان .

مسيو بالون : تخيلت نفسى غازيا فاتحا
احاطته الفتيات اليونانيات الجميلات .

الجندى السويدى : إنى أتخيل فى يدى السويديتين
الرباط الغليظ الذى يوثق فيه البطل
المحارب مهمازه .

فون إبركوف : إنى أرى ثقافة وطن الأجداد
وقد انتشرت فى البر والبحر

مستر كوتون : إن أسوأ شيء هو خسارة المال ،
ياإلهى إنى لا أكاد أمنع نفسى عن البكاء
إنى أتخيل نفسى مالكا لجبل أوليمب .

* * * *

إننا قد لانبالى إذا وجدنا هذا فى مسرحية شاب فى سن العشرين ، أما أن نجد فى كتابة رجل بلغ الأربعين هذا التهكم السطحى فأمر لا يكاد يغتفر .

إلا أنه رغما عن كل هذا ، فإن مسرحية بيرجنت تعد من روائع المسرحيات التى تتسم بالخيال الخارق . وبمهارة كبيرة يتتبع إبسن بطل مسرحيته منذ حداثته عندما كان يملأ أسماع والدته بقصص خارقة عن المغامرات والمخاطر ، إلى أن اختطف عروس جاره ، إلى أن شاب ووهن وأخذ يحاسب نفسه على ما أتته من أعمال . وفى بادئ الأمر بدأ وغدا ممتججاً لا يستثير فينا إلا قدرا يسيرا من العطف : فأكاذيبه توحى بخصب خياله ، وتخلصه من المآزق وإن استحق عليه اللوم أمر يتسم بالجرأة ويلازمه عطفنا عندما نراه فى بلاط ملك الجان ، بعد مغازلته لابنته . ويتبع ذلك منازلته للغول Boyg الرهيب ، ثم منظر عاطفى بينه وبين سولفيج ، تلك الفتاة البريئة التى اخلصت له الحب وأتت لتشاركه حياة المنفى بين الجبال . ويحبها بير أكثر من أية فتاة أخرى ، إلا أنه يتذكر مافى نفسه من شرور ويرفض عن عمد مشاركتها هذه الحياة الجميلة البسيطة : إنها فى نظره ذهب بلغ من بهائه وصفائه درجة لا يعلو عليها شىء ، كما لا يجب بأية حال أن تشوبه أية شائبة . ويتجلى خير مافى نفسه فى هذا المشهد الذى يتخلى فيه عن الحياة مع محبوبته . إنه يتذكر ماردده الغول من نصيحة له بأن « يهيم فى الأرض Go round about »

بير : لقد قال الغول « اضرب فى مناكبها » — ولذا يجب أن أهيم هنا

لقد سقط قصرى الجميل ودمر تدميرا !

بنيت حائطا حول من أحببت ،

وفجأة بدا كل شىء قبيحاً — وفترت سعادتى —

« لابد أن تهيم على وجهك أيها الفتى ! ليس هناك طريق ينجيك

من كل هذا ، ويقربك من محبوبتك . »

ألا يوجد طريق ؟ أهم ، لابد وأن يكون هناك طريق ما

هناك نص عن الندم ، إن لم تخنى ذاكرتى .

ولكن ما هو ؟ ما هو هذا النص ! ليس معى الكتاب المقدس

لقد نسيت معظمه ، ولا يوجد هنا
من يهديني السبيل في هذه الغابة الكثيفة المتشابكة .
الندم ؟ لقد يستغرق هذا سنين كاملة ،
وقبل أن أناله . إنها لحياة تافهة !
أأحطم ما هو بهيج ، جميل ، نقي
ولا يبقى معي منه إلا أشلاء متناثرة ؟
لقد نتخيل هذا ، لكن لا نفعله
عندما يكون العشب أخضر ناضرا فلا
تدسه بقدميك .
إن ما تقوله هذه الساحرة إنما هو
هراء وكذب !
لقد اختفت بشرها عن الأنظار —
نعم ، قد يكون عن الأنظار ، ولكنها لم تغرب عن بالي .
ستتبعني الأفكار خلسة دون أن أدري .
أنجريد ! وانتن أيتها الثلاث ، اللاتي رقصن على الربى !
أيردن الانضمام لنا كذلك ؟ أيدفعهن الحقد
بأن يطالبن بأن أضمهن إلى صدري
وأرفعهن برقة بين ذراعي الممدودتين ؟
« لابد أن تهيم على وجهك ، يا فتى » وإن كان ذراعي
في طول جذع شجرة الصنوبر ، أو في طول جذع شجرة الأناناس
حتى ولو كان الأمر كذلك ، فسأضمها إلى
وأتركها نقية طاهرة كما كانت .
يجب أن أهيم على وجهي هنا ، على قدر ما أستطيع

دون فائدة أجنى ، أو خسارة أتحمل .

يجب أن أبعد هذه الأفكار عن نفسى ، يجب أن أحاول أن أنسى .

(يتقدم بعض الخطوات إلى الكوخ ، ولكنه يقف ثانية)

أأدخل بعد كل ما حدث ؟ بعد أن دنسنى العار ؟

أأدخل بعد هذه الضجة التى أحدثتها الجنية ؟

أأتكلم ؟ لا بل يجب أن أسكت ، أأعترف ؟ لا بل يجب أن أختفى

(يرمى فأسه بعيدا)

إنها أمسية مقدسة . أن أظل أحاول ذلك

رغم ما بى من شرور ، لتدنيس المقدسات

سولفيج : (واقفة على عتبة الكوخ) أأنت قادم ؟

بير : (فى صوت مرتفع إلى حد ما) سأهيم على وجهى !

سولفيج : ماذا ؟

بير : عليك بالانتظار .

إن الليل قد أرخى سدوله ، وعلى أن أحضر شيئاً ثقيلا إلى هنا .

سولفيج : انتظر ، سأساعدك ، سنتقاسم هذا الحمل الثقيل .

بير : كلا ، امكثى حيث أنت ! يجب أن أحمله بنفسى .

سولفيج : ولكن لا تذهب بعيداً يا عزيزى !

بير : صبراً ، يا فتاتى

ومهما طال الطريق أو قصر فعليك بالانتظار

سولفيج : (تومئ له بالموافقة وهى تهم بالمسير) نعم ، سأظل أنتظر !

* * * *

ثم ينتهى هذا الفصل من المسرحية بالمشهد الرائع الذى تموت فيه أم بير . ويحاول بير وقد غلبه الأسى أن ينسى أن فقر والدته لم يكن إلا نتيجة لإسرافه وتبديده . ويقول لها :

والآن يا أماه ، سنتحدث سويا
عن شتى الأمور ،
ولا تذكرى ما هو معوج ومنحرف
ولا كل ما هو محزن مرير
آه هاهى القطة العجوز ذاتها ،
إنها لا تزال على قيد الحياة . أليس كذلك ؟

ثم يسرد عليها قصته فى هدوء وإقناع فتسحرها فصاحته فتعتقد أن الحبل الذى بيدها لجام حصان وتتصور نفسها راكبة معه بعيدا فى عنان السماء . وتزداد القصة حياة وشوقا وتنتهى بضحكة عالية تنم عن ابتهاجه لأنه استطاع أن ينسى أمه آلامها . ثم يتجه بير إلى أمه :

بير : نعم ، ألم أكن أعرف ماسوف يحدث ؟
هاهم الآن يرقصون على نغمة أخرى !
(فى قلق)
ماذا ، مالذى جعل عينيك تفقد بريقهما هكذا ؟
أمى ! ماالذى دها عقلك . . . ؟
(يذهب إلى مقدم السرير)
يجب ألا ترقدى وتحملق هكذا . . . !
تكلمى ياأمى ، إننى ابنك !
(يلمس جبهتها ويديها باهتمام ، ثم يلقى الحبل الرفيع على الكرسى ويتكلم فى رقة)

نعم ، نعم ! يمكنك الراحة الآن ياأمى ،
إذ أن رحلة حياتك انتهت .
(يسبل عينيها وينحنى عليها)
إننى أشكرك على كل أيامك التى كرستها لى
أشكرك على تربيتك ورعايتك لى ،
ولكن لابد أن تردى إلى الشكر ، الآن
(يضع قبلة على خدها)
هاك أجرة السائق الذى كان يركب معك فى عالم الخيال .

* * * *

وعندما نرى بير بعد ذلك نجده رجلا فى منتصف العمر ، أصبح تاجرا ناجحا أثرى من تجارة العبيد الذين كان يرسلهم إلى ولاية كارولينا بأمريكا ومن إرسال الأصنام إلى الصين ونجده يحلم بأن يكون إمبراطورا على العالم كله . وعندما هجره زملاؤه التجار دفعه الفزع إلى الالتجاء إلى الدين الذى نبذه من قبل ، والذى ينساه عندما يبتسم له الحظ من جديد . ورغم هذا فإن حياته الآن فى تدهور مستمر : فتخدعه فتاة مراكشية ، ويوضع فى مستشفى المجاذيب فى القاهرة ويوشك على الغرق أثناء عودته إلى وطنه . وتهتم المشاهد الأخيرة أساسا بحادثة صانع الزرائر وهو أداة الحكمة الآلهية أتى ليصهر روح بير فى وعاء الصهر . ويجادله بير وقد غلبه اليأس :

بير : ولكن هذه ، أيها الرجل الطيب ، إجراءات غير عادلة !
إننى واثق بأنى استحق معاملة أفضل من هذه ،
إننى لست شريراً بالدرجة التى تظنها ،
لقد فعلت خيرا كثيرا فى هذا العالم ،
وأسوأ مايمكن نعتى به أننى رجل تخبط فى دنياه ،

ولكننى بكل تأكيد لست آثما نادر المثال.

صانع الزرائر : هذا هو خطأك بالفعل ، أيها الرجل
إنك لست آثما كبيرا بأية حال
ولهذا أعفيت من سكرات العذاب
وستحل كغيرك فى قالب الصهر

ويفزع بير عندما يتبين له بأنه لا بالآثم البطولى أو بالقديس الفاضل ، ولكونه لا هذا ولا ذاك فلا بد وإن يفقد شخصيته وذاته . ؟ ويقرظ صانع الزرائر على هذا بقوله :

بربك ، ياعزيزى بير ، لا داعى
بأن تهتم بتفاهات كهذه .
إنك لم تكن نفسك أبدا ،
إذن ماذا يهم ، إذا مت الآن ؟

ويسعى بير فى يأس وقد ضاق به الوقت ، ليبرهن بأنه كان حقيقة نفسه ، ولكنه يفشل فى مسعاه بل إنه يعجز عن فهم حقيقة معنى هذا ، ويقف متحيرا بعض الشئ عندما يخبره صانع الزرائر بأنه « لكى تكون نفسك — يجب أن تقتل نفسك الأمارة بالسوء » ولا يتسنى لبير الالتقاء بسولفيج إلا فى النهاية : فيخر نادما على قدميه أمامها فتغفر له . ويعرض لها لغزه قائلا :

ألا تدليني أين كان بير جنت
منذ أن افترقنا ؟

سولفيج : أين كان ؟

بير : أين حقيقته ، كما بدت
لله الخالق أول مرة ؟
ألا تدليني ؟ إن لم تفعلى ، فسأعود ، ...

سأذهب إلى المناطق التى يخيم عليها الضباب .

سولفيج : (فى ابتسام) أوه ، أن هذا للغز سهل الحل .

بير : إذن أخبرينى عما تدركين !

أين كنت ، كنفسى ، كالرجل الكامل ، الرجل الحق ؟

أين كنت ، كما خلقنى الله ؟

سولفيج : لقد كنت فى إيمانى ، فى أملى ، وفى حبى .

ومن نافلة القول أن براند مسرحية عرض فيها إبسن بطلا يؤكد فيها ذاتيته حتى ولو على حساب الآخرين ، بينما يعرض فى بيرجنت بطلا يتمثل فيه نضوبه المعين الروحى وخوران العزم ، وهما صفتان ثار إبسن على وجودهما فى المجتمع النرويجى . إن هذا صحيح بالفعل ولكن إلى حد يسير جدا ، إذما يجب إدراكه ، رغم هذا ، هو أن المجال الخيالى للمسرحية يتعدى نطاق هذه الفكرة إلى حدود بعيدة جدا . وقد يستحيل علينا بالفعل أن نفسر نطاق هذ المجال التخيلى تفسيراً دقيقا إذا ما لجأنا إلى عبارات منطقه المدلول ، ولكونها بالذات تتعدى هذا النطاق الفكرى المنطقى فإنها تتسم بعظة فريدة من نوعها .

وسرعان ما اتجه إبسن إلى استغلال الإمكانيات الواقعية ، ولكنه قبل أن يكتب مسرحية الاشباح Ghosts بذل محاولة أخيرة فى الأسلوب التاريخى الشاعرى . ففى أثناء زيارته لروما تأثر عقله إلى حد بعيد بوجود حضارتين متمايزتين — روعة الحضارة الوثنية القديمة وروعة الحضارة المسيحية فى العصور الوسطى . ونبع عن هذا عمل غريب قد نوافق إبسن نفسه فى اعتباره رغم عدم تمشيه مع المستلزمات المسرحية أوضح مثل لعبقريته . ففى مسرحية « الإمبراطور والمسيح أو الجاليلى » (١٨٧٣) نجد اتساعاً فى المجال وقوة لايتسنى ملاحظتها فى أى عمل آخر من أعماله . والمسرحية بجزئيها تعد فى الوقت نفسه مقالا عن فلسفة خيالية ودراسة مستفيضة للشخوص المسرحية ، ويعالج إبسن هذين الجانبين بمهارة غريبة متتبعاً

الأساليب نفسها التي جعلت من بيرجنت «مسرحية غاية في التعقيد. فيعرض لنا إبسن في البداية شخصية بطل المسرحية الأمير جوليان الذي كان يعيش أثناء حكم إمبراطور يميل إلى المسيحية، والأمير جوليان شاب ذكي بهي الطلعة فخور بمهارته في الجدل والمناظرة يعشق الجمال والحياة. وفي الوقت ذاته تميل به روحه الكبيرة إلى التبرم بالمعرفة التي حصل عليها، ويسعى وكله شغف وتوق إلى معلم إثر معلم، محاولا دائماً أبداً أن يسبر أغوار الفكر الإنساني ويدلف إلى مجاهله. وينتهي به الأمر إلى مقابلة الصوفي ماكسيموس الذي يستحضر أرواحاً من وراء غياهب الزمن، ويعرض على ناظريه صورة «للإمبراطورية الثالثة» ويفسر ماكسيموس هذا قائلا :

ماكسيموس : هناك ثلاث إمبراطوريات

جوليان : ثلاث ؟

ماكسيموس : أولا هناك الإمبراطورية التي تأسست على شجرة المعرفة
ثم هناك الإمبراطورية التي اعتمدت على شجرة الصليب

جوليان : والثالثة ؟

ماكسيموس : أما الثالثة فهي إمبراطورية السر العظيم، إمبراطورية سوف تعتمد على شجرة المعرفة وشجرة الصليب معاً، لأنها تكرههما وتحبهما سويا ولأنها تستمد حياتها من شجرة آدم ومن الصليب.

* * * *

وعندما صار جوليان إمبراطوراً سعى إلى تدعيم حكم يسوده التسامح الديني، وإن أغلق القرابين للآلهة الوثنيين القدام لكي يقطع صلته بالماضي القريب. ورغم هذا فقد دفع إلى ارتكاب سلسلة من الاضطهادات منها ما هو حقيقي ومنها ما هو وهمي : فطرد موظفي القصر لكونهم ثلة فاسدة نفعية، واتهم بمهاجمته للكنيسة، بينما سلك المتعصبون الذين يتوقون للاستشهاد مسلكا استدعى منه تدابير صارمة. وإذا تتبعنا مسلك جوليان في الجزء الأخير من المسرحية وجدناه رجلا يسعى

كالمحموم لإخماد روح لاتغلب ، وينتهى الأمر به بأن يحطم نفسه فى سبيل ذلك . وتغشاه نوبة من الجنون أثناء حملة مشئومة إلى بلاد فارس ، ويتسلط على ذهنه التفكير فى المسيح أينما ذهب وأيما فعل . وبعد أن يغرر به جاسوس فارسى يصدر أوامره بإحراق الأسطول الإمبراطورى ، وعندماتتصاعد لهب النيران ينفجر صائحاً فى نشوة المنتصر :

« نعم ، إن الأسطول يحترق ! وهناك شىء يحترق غير هـذا الأسطول . ففى هـذه النار المندلعة يحترق هذا الجليلى ويتحول إلى رماد ، ويحترق معه كذلك إمبراطور الدنيا ولكن من هذا الرماد سينبعث — كذلك الطائر العجيب — إله الأرض وإمبراطور الروح فى شخص واحد ، فى شخص واحد ، فى شخص واحد ! »

وتزداد الظلمة التى غشيت نفسه عمقاً بعد عمق : فتصمت أصوات الآلهة الذين استشارهم ماكسيموس من أجله . وينتهى أمره بأن يقتله صديق صباه أجاثون ويموت على علم بأن المسيح قد انتصر ، وأن حلمه عن الجمال الوثنى والمتعة الوثنية قد خدعه ، وفى الوقت نفسه نشعر بأنه فى فشله كان أداة لقوة أكبر من قوة المسيح أو قوة الآلهة الوثنيين القدماء :

ماكسيموس : لقد ضل سعيه كقابيل . لقد ضل السبيل كياهوذا — إن الهكم إله مسرف أيها الجليليون ! إنه يفنى أرواحاً عديدة . ألم تكن حينذاك ، بل الآن كذلك ، الرجل المفضل — إنك ضحية على مذبح الضرورة ؟ ما قيمة الحياة ؟ انها لهو وهراء — حتى ماتريده تدفع اليه قسراً . إيه ، أيها الحبيب — إن كل الدلائل خدعتنى وكانت كل التنبؤات ذات حدين ، فرأيت فيك الوسيط بين الإمبراطوريتين .

إن الإمبراطورية الثالثة آتية ، وتسترد روح الإنسان تراثها —

وحينئذ نقدم إليك قرابين الغفران . .

(يخــرج)

باسيل : لقد برق فى خاطرى كنور وهاج كبير بأنه هنا يرقد جوليان أداة الله النبيلة المحطمة .

قد نميل إلى ازدراء فلسفة إبسن هنا ، بل قد نمقتها ونمجها ولكن لا يسعنا إلا اعتبار «الإمبراطور والمسيح» مسرحية تعادل فى اتساع نطاقها الذى يشبه الملحمة مسرحية « فاوست » ، « وصانعى الأسر » لتوماس هاردى .

* * * *

مقدم الواقعية

وقبل كتابة هذه المأساة التاريخية الرمزية كانت هناك شواهد تدل على أن إبسن يعد العدة لتجربة أسلوب مسرحى جديد . وفى عام ١٨٦٩ أقبل العرض العاصف لمسرحية « اتحاد الشباب The league of Youth-De Unges forlund » وهى مسرحية تدور حول موضوعات معاصرة إلى حد كبير ، وفيها يتناول المؤلف بالنقد والتجريح الأحوال السياسية فى عصره وخاصة حزب الأحرار ، وحتى هذه اللحظة كان إبسن يتتبع خطى سكريب ويتجلى أثر المسرحية ذات الكيان الجيد Well-made play فى البناء الآلى لهذه المسرحية وفى مزجها الممجوج لعنصرى الميلودراما والمهزلة . ومن الناحية الأخرى نجد أن الحوار الواقعى وتصوير شخصية ستنسجارد نهاز الفرص ، وسيلما ذات الحيوية المتدفقة ، وبراتسبرج عضو البلدية المتعجرف — يربط هذا كله فى يسر هذه المسرحية بما تلاها من مسرحيات أقل منها آلية ، وتبدو المشاهد الفكاهية فى هذه المسرحية كذلك ثقيلة باعثة للملل ، كما يبدو فيها تفكك الآراء الذى يعرضها المؤلف ، ولكن رغم هذا قد نتقبل المسرحية

لما لها من فضل لكونها مقدمة رائعة للمسرحيات التي يتميز بها إبسن أكثر من غيرها ككاتب مسرحي .

وبعد مضى ثماني سنوات ظهرت مسرحية «أعمدة المجتمع Samfundets stotter-Pillars of Society » (١٨٧٧) التي يسودها كذلك أثر سكريب والتعريض بالتقاليد الاجتماعية . ولم يتخلص إبسن بعد من شحطات وآثار مراحل عدم نضوجه الأولى . وتحاول هذه المسرحية في نطاق بناء مسرحي أفضل بكثير من « اتحاد الشباب » أن تعرض للقيم الأخلاقية في مجتمع بلدة صغيرة . وأحد هذه الأعمدة هو الثرى المبجل Consul Bernik وتلوك الألسنة سمعة يوهان أخ زوجة برنك ويشيع الناس بأنه كان على علاقة غرامية بممثلة وأنه سرق بعض أموال الشعب ، كما ينظر الناس إلى أخته غير الشقيقة لونا هيسل Lona Hessel على أنها شخصية لاخلاق لها . ولسوء حظ برنك يعود يوهان ولونا من أمريكا إلى بلدتها وتنكشف الحقيقة بإصرار من لونا في أن برنك وليس يوهان هو المجرم الحقيقي . وفي الوقت نفسه تنكشف الخطة النفعية لهذا الرجل المحترم في بناء خط حديدى يزيده ثراء على ثراء . وعندئذ بدافع من ضميره يعترف على الملأ بأخطائه . ولاتخلو قصة المسرحية من العاطفة ، كما أن خواتيم الفصول — كنهاية الفصل الأول عندما تسدل الستار على كلمات لونا « سأدخل بعض الهواء الطاق ، أيها القسيس » — صممت لفاعليتها المسرحية أكثر من قيمتها بالنسبة للشخوص ذاتها . كما أن التهكم يكشف عن قسوة ولذاعة غالباً مالاصقها بمسرحياته الأولى — ومثال ذلك هنا ماتفوه به هيلمار من كلمات قاسية لأولاف الصغير عندما أراه قوسه .

هيلمار : ها ... هذا هو الجيل الناشئ هذه الأيام !

يعلم الله أن الناس يتحدثون عن العزم والإقدام ، ولكن ينتهى كل شيء إلى لهو ولعب ، لايتوق أى إنسان إلى تدريب نفسه على مواجهة الأخطار برجولة .

لاتقف وتشير إلى بقوسك أيها الغبي ، قد ينطلق السهم .
ومن هذا يتضح أن إبسن يعانى صعوبة التخلص من آثار مرحلة شبابه وعدم نضوجه ، وربما لم يبلغ مرحلة النضوج الكامل بالفعل .

« وفى العام التالى عندما كان فى روما كان يدون بعض المذكرات المتناثرة الخاصة بمسرحية جديدة ، هى مأساة حديثة » : « هناك نوعان من القانون الروحى نوعان من الضمير ، أحدهما فى الرجل ، والثانى فى المرأة ويختلف اختلافا كلياً عن الأول .

وتنتهى المسرحية بالزوجة وقد انمحت لديها كل فكرة عن المعايير الأخلاقية . إن شعورها الغريزى من جهة وإيمانها بالسلطة من جهة أخرى سببا لها ارتباكا مابعده ارتباك وحيرة مابعدها حيرة .

« إن المرأة لاتستحق الاحتفاظ بشخصيتها فى مجتمع العصر الحديث الذى هو مجتمع الرجال دون منازع ، بقوانين سنها الرجال وبنظام قضائى يحكم على سلوك المرأة من وجهة نظر الرجل فحسب .

« لقد ارتكبت تزويراً ، وهى فخورة بهذا ، لأنها فعلته حباً فى زوجها وإنقاذاً لحياته ، ولكن هذا الزوج بآرائه التقليدية عن الشرف يقف إلى جانب القانون وينظر إلى المسألة من وجهة نظر الرجل .

« صراع نفسى . بعد أن تعذبت وتحيرت من جراء إيمانها بالسطة تفقد ثقتها فى صلاحيتها الأخلاقية وفى مقدرتها على تربية أولادها . . حب الحياة ، حب البيت والزوج والأطفال والعائلة . هنا وهناك تتساقط هذه الأفكار النسائية .

« يعاودها القلق والفزع من جديد يجب أن تتحمل تبعة هذا بمفردها تقترب الكارثة إلى طريقها المحتوم دون رحمة ولا هوادة . يأس ، صراع ودمار .

«لقد سلك كروجستاد سلوكا مشيناً جلب له الثراء ، ولكن هذه الميسرة لا تغنيه شيئا فى استرداد شرفه ».

هكذا ظهرت إلى حيز الوجود مسرحية « بيت الدمية (A Doll's House) Et Dukkehjem » (١٨٧٩) وتوضح فى جلاء أوراق أخرى وجدت فى حجرة مطالعة إبسن كيف نشأت هذه المسرحية ، ففى أول الأمر كان هناك « سيناريو » يوضح الخطوط المبدئية للحبكة المسرحية ومشاهدها ، وتلت ذلك مسودة كاملة للمسرحية نفسها أضفت على الهيكل سالف الذكر حياة وخصباً . ونمت المسرحية من هذه المسودة إلى شكلها المألوف لنا بما لها من كيان مسرحى محبوك وبما لهامن حوار بارع فى تصويره للشخوص . وقصة المسرحية مألوفة لنا بالطبع بشكل لا يستوجب موجزاً لها ، ولكن علينا أن نقف قليلا لنتدبر المناحى التى جعلت هذه المسرحية تسمو كثيراً على كل المحاولات السابقة لخلق مسرحية واقعية ،وأول شىء هو براعة الأسلوب : إن إبسن استطاع أخيراً التغلب على المشكلة الأساسية التى واجهت كتاب المسرح الواقعى — ألا وهى استخدام لغة تبدو طبيعية وتتلاءم مع المسرح فى الوقت ذاته . فبعد مرحلة مرانه الطويل تمكن إبسن آخر الأمر من اكتساب ذاك الانسجام بين طبيعية الأسلوب وملاءمته للمسرح الأمر الذى بدونه تظل المواقف المسرحية خاوية أو متكلفة . وعلاوة على ذلك تعلم إبسن كيفية تعديل طريقة سكريب المسرحية بحيث تحتفظ بعنصر الإثارة وفى الوقت نفسه تخفى معالم العنصر الآلى . فإذا ألقينا نظرة موضوعية إلى خواتيم فصوله وجدناها من نفس النوع الذى استخدم من قبل ، وإن كان تطورها عن مسالك الشخوص واندماجها التخيلى فى القصة الرئيسية للمسرحية جعلنا ننسى المهارة الفنية التى دبرت أمر وجودها ، أما الثالث فهو ما يمكن وصفه بآراء إبسن وأفكاره . إن الكتاب الفرنسيين لم يتسن لهم إلا معالجة موضوعات الزواج والمال فى ثوب تقليدى ، أما إبسن فقد أضفى على مشكلتى المال والزواج مفهوماً جديداً أذهل

الناس وأدهشهم . ففى صور شتى تصدت المسرحيات الفرنسية لمعالجة الروابط الاجتماعية بين الطبقة الأرستقراطية والطبقة البورجوازية الثرية ، ومشاكل الحب وتعارضه مع المصلحة ، ومشاكل المثلث الدائم الذى يشمل الزوج والزوجة والحبيب ، مشاكل امرأتين تتنازعان رجلا ما ؟ ومشاكل العلاقات غير الشرعية . ولقد هب هواء طلق فى عالم الصالونات والمقاهى الفرنسية عند ما جعل إبسن زوجا محبا بطلا لمسرحيته ، وجعل بطلة مسرحيته فتاة مدللة تتفانى فى حب زوجها إلى أن تتبين لها حقيقة شخصيته فيقر عزمها على ترك منزله . إن هذا هو موضوع الزواج والمال القديم بكل تأكيد ، ولكن طريقة عرضه كانت مختلفة بشكل جعله يبدو موضوعا جديداً تماماً . ومن أجل هذا الاتجاه الفكرى المبتكر بدت مسرحية « بيت الدمية » وكأنها ناقوس أهاب بالجيل الناشئ من الكتاب الواقعيين بأن ينخرطوا فى صفوفه .

وإذا كانت هذه المسرحية ناقوساً رناناً فإن مسرحية « الأشباح » (١٨٨١) بدت كدقات الطبول المدوية . لقد تناول إبسن فيها موضوعاً كانت معالجته محرمة تماماً . وصاغ موضوعه الحديث هذا فى نطاق نموذج المأساة الإغريقية . وفى تلك المسرحيات القديمة كانت تخيم لعنة مشئومة على بيت من البيوت فتتبعه دون رحمة ولا هوادة إلى الجيل الثالث والرابع لهذا البيت : وفى اختيار هذا الموقف المسرحى استبدل هذه اللعنة المشئومة بمرض سرى موروث وملأ مسرحيته بأشباح لا تفقد شيئاً من قوتها لكونها أشباحا لا ترى بالعين المجردة ، وإلى حد ما ننظر إلى مسرحية « الأشباح » الآن على أنها شيء عفا عليه الزمن ، إن مصير الكاتب المبتكر دائماً هو أن يرى نفس الصفات التى تحدث ضجة كبيرة عند ظهور مؤلفاته تفقد قيمتها عند ما يتصدى آخرون إلى معالجة نفس الموضوعات أو موضوعات مماثلة . فلولا ما تزخر به من خصب فى رسم الشخوص لما بدت هذه المسرحية أكثر من كونها تحفة تاريخية ، ففى تصوير شخصية مسز القنج نرى تماسكا واتزانا يستلزمه

دورها القوى ، بما فيه من مشاعر دقيقة تجعلها تبدو لنا شخصا من صميم الحياة . وأنها امرأة رجعية باردة الطبع كان لزوجها جولات وصولات غرامية مع نساء آخرين : وتظل إلى جانبه لكى تحافظ على سمعة بيتها ، وينتقل المرض السرى الذى أصاب الأب إلى الابن أوزوالد الذى يبدو عند خاتمة المسرحية وهو يهوى سراعا إلى غياهب الجنون . وإننا لنتساءل الآن عما إذا كانت أمه قد أعطته السم حقاً لكى تخلصه من العذاب الذى هو فيه ! إن هذه الحقيقة بالذات وهى أن إبسن نفسه تركنا للحدس والتخمين لتبيان للهوة السحيقة التى تفصل بينه وبين أسلافه الفرنسيين. فبينما يميل هؤلاء إلى إحكام حبك كل العقد المسرحية حبكا تاما ، إذا بمسرحيات إبسن ، مثلها فى ذلك مثل روائع المسرح ، تدع مجالا وإن كان قليلا لخيالنا لينطلق فيه . وذات يوم سأل وليم أرشر William Archer إبسن عما إذا كان فى نيته أن يجعل مسز ألفنج تعطى السم لابنها أم لا ، فابتسم الكاتب وقال فى تأمل : « لا أدرى . يجب أن يتبين كل إنسان ذلك بنفسه . إننى لا أفكر قط فى إجابة مثل هذا السؤال الدقيق . ولكن ما رأيك أنت ؟ » .

* * * *

تدخل الرمزية The Intrusion of the Symbolic

وبظهور «الأشباح» الإبسنية Ibsenism قامت معركة حامية الوطيس وانخرط فى صفوفها الأنصار المتحمسون فى كثير من البلاد وتمسكوا بها لدرجة التعصب ، بينما استخدم الرجعيون كل سلاح محاولين تحطيم هذه القوة التى اعتبروها مدمرة للقيم الخلقية والدينية . وعند ما نستعرض الآن هذا النزاع نكاد نتذكر الجدل الدينى المضطرم الذى احتدم أيام حركة الإصلاح الدينى Reformation.

وفى أثناء ذلك بين إبسن أن نفسه لم تكن لتكتفى بأن تنال استحسان الشباب المتحمس باستمرار معالجة موضوعات كانت محظورة على المسرح من قبل .

ولقد تمكن بالفعل فى المرحلة التالية من حياته الأدبية من أن يشيع كثيراً من الارتباط والخيبة بين صفوف أتباعه ، فتزعزعت عقيدة البعض ، وتحسر الآخرون على الانحدار المؤسف الذى هوت إليه مقدرة أستاذهم . ولو تأملنا لحظة لبدا لنا بالفعل أنه ضل السبيل من جراء الغضب الذى استولى على نفسه ، ومن جراء تقمصه من جديد تلك السذاجة وعدم النضوج الذى يرتسم على مسرحياته الأولى . وإن كانت مسرحية « عدو الشعب An Enemy of the People En folkenfiende » (١٨٨٢) ناجحة من الوجهة التمثيلية ، إلا أنها كتبت وإبسن فى ثورة جامحة من الغضب لدرجة تجعلنا لا نأخذها على محمل الجد . ولقد حاول البعض أن يوحى بأن إبسن نفسه تبين الفكاهة التى تكمن فى قصة رجل كالدكتور ستوكمان وهو يخلق قضية فلسفية كبيرة من مشكلة حمامات ملوثة فى مدينة نرويجية صغيرة ، ولكن حقيقة الأمر هى أن إبسن سيطرت عليه من جديد روح الشباب وعدم النضوج ، وهى حقيقة أدركها بنفسه فيما بعد عند ما وصف بطل مسرحيته هذه « بأنه شاب متلاف طائش لم ينضج بعد » .

ورغم هذا فإنه بعد مضى عامين ظهرت مسرحية « البطة البرية Vildanden-The Wild Duck » (١٨٨٤) التى ندرك منها على الفور ما ناله إبسن من مجال فكرى وخيالى جديد ، وما أبدعه من بناء مسرحى يفوق أى شىء أنتجه الطراز الواقعى حتى ذاك الوقت . فبدلا من الغضب الصبيانى نلمس هنا معينا من الحنان يتدفق على شخوص المسرحية بدرجة لم نعهدها من قبل فى أى من مسرحياته . إن إبسن الآن يرى عامة الرجال والنساء كشخصيات ضعيفة تستحق الشفقة والعطف ، وأنهم لكى يعيشوا لا غنى لهم عن أحلامهم : فكلمة صدق واحدة قد تودى بحياتهم . ويعرض إبسن هذا الموضوع عن طريق تركيز اهتمامه على ما يدور فى أسرة واحدة — أسرة جالمار اكدال ذاك الرجل الفاشل الذى وإن بدا حسن المقصد إلا أنه أنانى فى الأصل ، ورغم ما هم فيه من فقر فإن أفراد

هذه الأسرة يجدون بعض السعادة فى حياتهم ، ونجد رمز أوهامهم فى ذلك السر الغريب الذى يكمن فى حجرة صغيرة فوق السطوح — فى البطة البرية الجريحة التى ترعاها هدفيج وجدها الشيخ : فإذا ما فتح الباب على هذه الغرفة الصغيرة دخلنا فى عالم من الأوهام وسكنا لفترة بسيطة الجبال والبرارى . وفى دائرة هذه الأسرة يقبل هذا المثالى الصارم جريجرز فيرل الذى تأثر بالنظريات الحديثة لدرجة الاعتقاد بأنه يجب التمسك بالصدق بأى ثمن ، وأنه يستحيل على الإنسان تحقيق ذاته مالم يرفض بحزم السماح بأى كذب وخداع أن يشيع الفوضى فى حياته وفى حياة الآخرين . وترتب على هذه المثالية أن كشف جريجرز فيرل لجالمار بأن زوجته جينا كانت عشيقة والده ، وأن هدفيج ليست بابنته . ثم يقنع هدفيج بأنه من واجبها التضحية ببطتها البرية الغالية ، مما دفع الفتاة ، بعد أن تحطمت كل أوهامها ، إلى قتل نفسها بالمسدس الذى دفعه فيرل نفسه بين يديها .

فى هذه المسرحية المليئة بالأحزان يبلغ إبسن مقدرة مسرحية لم تتسن له من قبل . ففى شخوص المسرحية عمق غريب ، كما أن براعة تسلسل الحبكة المسرحية تكشف عن تمكن لا ينازعه فى بلوغه أى كاتب معاصر . ويكمن سر قوته فى جلده الذى لا حد له ، وفى الاهتمام المضنى الذى يبذله ، وفى عدم رضاه عن أى عمل إلا إذا بلغ الكمال المنشود . « لقد أنجزت كتابة مسرحية من خمسة فصول » هكذا كتب إبسن إلى أحد أصدقائه فى ١٨٨٤ « أو بعبارة أدق ، لقد أتممت مسودتها ، والآن يأتى دور المراجعة والتهذيب ، ثم إضفاء الصفات والأساليب التى تجعل من أشخاص المسرحية أفرادا يختلف كل عن الآخر . » وتظهر بكل جلاء نتائج هذه المراجعة إذا ما قارنا المسودة الأولى للمسرحية التى لا زالت باقية لحسن الحظ بالنص الأخير لها . ويكفينا الاستدلال على هذا بمثال واحد . فى النص الأخير يلعب ضعف النظر دوراً هاما من الناحية المسرحية : فهدفيج مهددة بالعمى ، كما يشكو والدها من ضعف بصره المتزايد . ولهذه الفكرة المسرحية قيم عدة : تفوق

ما تتضمنه من صفة رمزية فإنها تساعد فى الوقت نفسه على كشف جوانب الحبكة المسرحيه والشخوص . فعلاقة هدفيج بوالدها أشير إليها فى شيء من التلميح قبل كشف السر بالفعل ، ولهذه العلاقة أضفى إبسن ما يوحى على الأقل بوجود عنصر الوراثة الذى يسود مسرحية « الأشباح » . وعلاوة على هذا فإن محنة هدفيج تزيد من شعورنا بالعطف نحوها ، بينما تتضح أنانية جالمار فى سماحه لها بعمل بعض الرتوش فى الصور ، الأمر الذى كان يجب أن يقوم به نفسه ، والأمر الذى أدى إلى الإضرار ببصرها أكثر وأكثر وإذا تدبرنا هذه النواحى الشتى بدا لنا هذا الاهتمام بضعف البصر كأنه مفتاح لفهم المسرحية كلها ـ من اللحظة التى دخل فيها ويرل الأب فى المشهد الأول وهو « يمر بيديه على عينيه » وتحذير مسز سوربى له من الضرر الذى سيلحقه إذا استمر يحملق فى الأضواء البهيجة فى صالة الرقص ، إلى الملاحظات التى وجهها جريجرز فى آخر فصـــل فى المسرحية إلى هدفيج وهى ملاحظات تزخر بسخرية غير مقصودة منه : « آه ، لو تفتحت عيناك إلى ما يعطى الحياة قيمة ـ لو كان لديك روح التضحية الحقة ، الجريئة البهيجة لسرعان ما أدركت بأنه سوف يأتى إليك » .

إلا أن الحقيقة الماثلة هى أننا لا نجد أى ذكر لضعف البصر فى النسخة الأولى : فعلى الرغم من أن « البطة البرية » تكاد تعتمد على هذا الأساس ، فإن هذه الفكرة المسرحية بما فيها من قيمة رمزية وما أدته من مساعدة فى كشف الحبكة المسرحية والشخوص كانت فكرة طرأت لإبسن بعد المسودة الأولى نتيجة عملية المراجعة والتشذيب الذى قام به فيما بعد ، وقد لا نجد شيئا يوضح أكثر من هـذا عبقرية إبسن وقدرته التخيلية .

ولا نبعد إلا قدراً يسيرا جدا إذا ما انتقلنا من جو « البطة البرية » إلى مسرحية « بيت آل روزمر Rosmersholm » (١٨٨٦) وهى مسرحية ظاهرها واقعى ، وباطنها رمزى روحى يوجه إبسن فيها اهتمامه بالمرأة الحديثة المتحررة .

ففى مسرحية « بيت الدمية » لا يتعدى الأمر حصول « نورا » على حريتها ، أما فى هذه المسرحية فإننا نجد فى ربيكا وست Rebecca West امرأة متحررة من كل قيد ، ولقد كانت تعمل مديرة لشئون أسرة يوهان روزمر وهو رجل تقدمى ، طيب المنبت ، يملك قصر آل روزمر وماحوله من ضياع ، لقد وضعت ربيكا نصب عينيها أن تكون زوجة يوهان الثانية ومصدر وحيه وإلهامه . ولكى تنال بغيتها أخذت تعمل على إثارة هواجس زوجته الأولى بيتا Beata لكى تدفعها إلى الانتحار . وتبدأ المسرحية من هنا . ويعرض لنا إبسن فى أربعة فصول هذه المرأة ذات العزم الحديدى وهى تحث روزمر بأن يشن حرباً جايلة ضد حصون قوى الرجعية الدينية . وشيئاً فشيئا تهزمها وتحطمها قوة أكبر منها . وتتقمصها روح آل روزمر . وتسير فى النهاية جنباً الى جنب مع روزمر ليواجها الموت فى نفس المكان وبنفس الطريقة التى لقيت بها التعسة « بيتا » منيتها .

وتسيطر علينا فى هذه المسرحية روح غريبة ، كما برع إبسن فى تصوير نموذج على الأقل من نماذج المرأة الجديدة New Woman. وكلما تقدم فى فنه ازداد شعوراً بالقيم العاطفية emotional values وقل تأثره بالحماسة الجوفاء التى استولت عليه فى بداية حياته ، وقد ترتسم على شفتيه الآن بسمة قاتمة فيها شىء من التهكم حلت محل الصرامة التى كانت تنعكس على وجهه الثائر .

وتظهر هذه الابتسامة القاتمة بكل تأكيد فى مأساة أخرى كتبت بعـــد ذلك بأربعة أعوام وتعرض أيضاً شخصية امرأة محبة لذاتهـا ـــ ألا وهى « هدا جابلر Hedda Gabler » (١٩٨٠) . ومن ناحية قد نجد هدا وربيكا على طرفى نقيض « فهدا » امرأة كريمة المنبت تعتقد أنها تزوجت بمن دونها مستوى ، وليست كربيكا تطمع فى رفعة شأنها عن طريق الزواج . ورغم هـــذا فهما فى الأصل صنوان فى مشاعرهما . وفى براعة فنية تامة (وإن كان الفاحص المدقق لا يعدم وجود دلائل تأثر إبسن بطريقة سكريب الفنية) وعرض إبسن لنا شخصية هذه المرأة فى الفصل

الأول وتتبع مصيرها المحتوم حتى نهاية المسرحية . ورغم زواجها من تسمان فقد كانت تسيطر عليها عاطفة جنونية نحو العبقرى الشاب ايليرت لوفبورج وما ترتب على هذا الطيش من حماقات وضعها تحت رحمة هذا الساخر الشهوانى القاضى براك Brack ، الذى هوى على مقعده عندما سمع أنها أطلقت الرصاص على نفسها وصاح قائلا « رحمتك يارب — إن الناس لا يفعلون مثل هذه الأشياء أبداً ! » ومع بعض التحفظات الخاصة يمكن أن نعد براك مصيباً فى رأيه هذا ، وأن كلماته هذه تكون شعار هذه المسرحية التى لا تعتبر بأى حال مأساة رفيعة المستوى كما يوحى لنا بعض أنصار إبسن . ومن الجلى أن شعوراً كالذى عبر عنه براك لا يمكن أن يجد سبيله إلى نهاية المشهد الذى ينتزع فيه أوديب عينيه ، أو ذاك المشهد الذى ينال فيه هاملت الراحة الأبدية إن هذا الشعور يتناسب كلية مع « هدا جابلر » لأنها بالفعل لا تهدف إلى المأساة بل إلى ملهاة رفيعة High comedy. وإذا ما حاولنا أن نأخذ على محمل الجد كل ماقيل عن « أوراق الكرم فى الشعر » لتبينا على الفور مبلغ العناء الذى نبذله فى خلع تفسير جدى على أشياء هى من صميم الملهاة . وحسبنا أن ندرك أن إبسن فى دراسته لهذه الحالة العصبية الحديثة modern Neurotic يحاول تتبع الخطوات التى رسمها جونسون قبل ذلك بقرون عدة فى مسرحية « الثعلب Volpone » هذا إذا ماشئنا أن نولى هذه المسرحية الرائعة حقها من التقدير . إن شخصية « هدا » لا تثير الرعب بالفعل إنها تثير فكاهة لاذعة .

وقبل كتابة « هدا جابلر » كان إبسن قد تناول بالدراسة شخصية نسائية أخرى فى مسرحية « امرأة من البحر Fruen fra havet-The Lady from the Sea » (١٨٨٨) وهى تعالج قصة لا تخلو من الطرافة تدور حول هذيان امرأة خاملة . وتبدو القصة معوجة بعض الشىء إلى جانب روعة الرمزية التى تحيط الحركة المسرحية بأكملها . إن إبسن محق بالتأكيد فى إحاطة موضوعه الواقعى بمادة لها دلالتها التخيلية العميقة ، إن الصعوبة على أية حال تكمن فى أن مادة من اليسير

إدخالها فى مسرحية شاعرية كثيراً ماتصبح ممجوجة وسقيمة إلى حد ما إذا عبر عنها فى حوار نثرى . والرمزية فى « العاصفة » أو « الملك لير » نشعربها تلميحاً لاتصريحاً اننا لا نكاد نشعر بها ولا ندرك مبلغ قوتها إلا بعد تحليل دقيق لمشاهد المسرحية أما فى « امرأة من البحر » وفى المسرحية التى تماثلها فى الروح « كبير البنائين Bygmester Solness-The Master Builder » (١٨٩٢) فتبدو الرموز فى وضوح وتحد صارخ كما لو أنها من ابتكار عقل إبسن لامن وحى خياله وكما لو أنها فرضت فرضاً على النص بدلا من أن تمتزج به قلباً وقالباً . وتعالج مسرحية «امرأة من البحر » تسمى أليدا استهواها المحيط الى درجة الهوس ، ويتركز هذا الاستهواء بطريقة ملموسة فى الدين الذى تتخيل أنها مدينة به إلى بحار غريب عرفته أيام شبابها ويعود الآن ليطلبها من زوجها الدكتور وانجل . والقصة فى حد ذاتها دراسة بارعة لحالة عصبية غريبة ، ولكن إلى جانب هذا هناك عنصران فى المسرحية جديران بالنظر أولهما هو الحل الساذج بعض الشىء لمشكلة « إليدا » . ففى النهاية بعد جدل ونقاش حامى الوطيس ، يقرر « ڤانجل » على حين فجأة أن يعطى زوجته حرية الاختيار بينه وبين ذلك الغريب ، وعلى أثر هذا نرى تلك السيدة التى تشعر بأمواج البحر تتهادى فى قلبها تقرر فى سرعة مماثلة التخلى عن البحار الغريب :

وانجل : ولذلك ـ لذلك أنا ـ ألغى العقد الذى بيننا على الفور . والآن يمكنك اختيار سبيلك فى حرية كاملة ـ فى حرية كاملة .

أليدا : (تحملق فيه بعض الوقت وكأنها لا تجد إلى الكلام سبيلا) أهذا صحيح ؟ أحقا ما تقول ؟ أتعنى ذلك من قرارة قلبك ؟

وانجل : نعم أعنيه من قرار قلبى المعذب .

أليدا : أو تستطيع أن تفعل ذلك ؟ أتستطيع تنفيذ غرضك ؟

وانجل : نعم ، أستطيع . أستطيع ـ لأنى أحبك حبا عميقاً .

أليدا : (فى رقة وتأثر) أأصبحت تحبنى هذا الحب العميق الحنون ؟

وانجل : إن سنين زواجنا قد علمتنى ذلك .

أليدا : (تقبض على كلتا يديها بشدة) وأنا ـ أنا لم ألاحظ هذا حتى الآن .

وانجل : لقد اتخذت أفكارك وجهات أخرى . ولكن الآن ـ الآن لك مطلق الحرية بغض النظر عنى وعن حبى . إن حياتك الحقة تعود الآن إلى أصولها السليمة . لأنك الآن يمكنك الاختيار فى حرية وعلى مسئوليتك الخاصة يا أليدا .

أليدا : (تضع رأسها بين يديها وتحملق فيه) فى حرية ـ وعلى مسئوليتى الخاصة ؟ مسئولية أيضاً ؟ إن هذا يغير الموقف تماما ! (يدق ناقوس الباخرة ثانية) .

الغريب : أتسمعين يا أليدا ؟ إنهم يدقون الناقوس لآخر مرة . تعالى هيا ؟

أليدا : (تنظر إليه ، وتحملق فيه ، وتقول فى عزم وتصميم) : إننى لا أستطيع الذهاب معك أبدا بعد هذا .

* * * *

إذا أحكمنا العقل بدت خاتمة هذه المسرحية منطقية بالرغم من تساؤلنا عن مبرراتها العاطفية والحقيقة التى تبدو لنا هىَ أن إبسن نسى نفسه تحت تأثير هذا الرمز الجميل فأولاه من عنايته المقام الأول وبدا ما عداه فى المقام التالى . وما أن نصل إلى منتصف المسرحية حتى نبرم بعض الشىء بالحوريات وعيون السمك ، كما تبدو هواجس « أليدا » غاية فى الملل .

ويسود التفكير الرمزى كذلك بل يطغى على مسرحية « كبير البنائين » بل إن الرمز هنا بالفعل ، كما هو الحال فى المسرحية السابقة ، صريح ظاهر لدرجة تجعله يبدو لنا أمراً لا يدل على نضوج واكتمال بل يكاد يبعث على الضحك والسخرية . وتزخر مشاهد المسرحية بالحديث عن بيوت تبنى للعبادة أو لسكنى

الناس ، والحديث عن أحلام المهندسين والنصب الشاهقة التي تشيد تخليداً لذكراهم . ومدلول هذا الحديث يشبه مدلول الكلام عن المياه الملحة ، وأعشاب البحر ، والبحارة الغرقى على الشاطىء . إن الحبكة المسرحية في ذاتها بسيطة . فتدور القصة حول هولفارد سولنيس البناء وهو رجل جاوز الخمسين من عمره نشيط وإن كان يشعر بأثر السنين يدب في هيكله ، ويفزع من التفكير في أن الشباب سيقبل ليحل محله . وتأتي في حياته فتاة شابة عقدت عزمها في أنانية وروعة في أن توحي إليه بالقيام بالجليل من الأعمال . ورغم علمه بأن عقله لا يقوى على تحمل هذا العلو الشامخ الذي تدفعه إليه هذه الشابة ، إلا أنه يدفع نفسه إلى الصعود إلى قمة أحد المباني التي شيدها حديثاً ، فيشعر بدوار ويهوى هشيما إلى حتفه . وربما كانت المسرحية ترجمة لحياة إبسن وإذا كان الأمر كذلك أمكننا تفسير بعض نواحي الضعف فيها . في هذه المسرحية مقدرة واهتمام إلا أنها كغيرها من المسرحيات التي كتبها إبسن تبدو سخيفة إلى حد كبير . كما أنها تفتقر إلى هذه النظرة الموضوعية الهادئة التي هي عنوان العظمة الحقة ، فوق أن أفكارها تعتمد على أساس ضحل إلى حد ما . وبعد تمثيل هذه المسرحية مؤخرا أبدى أحد الناس ملاحظة قائلا : « إنها مسرحية تدل على عدم النضوج بالطبع ، وإن كانت تبشر بمستقبل عظيم لهذا الشاب . إن المؤلف شاب صغير ، أليس كذلك ؟ » ومن هذه الملاحظة صلب الحقيقة . عند ما كتب إبسن مسرحية « كبير البنائين » كان من الناحية الفنية أستاذا ، بينما كان من الناحية الروحية شاباً مراهقاً لم ينضج بعد رغم تجاوزه سن الشباب .

ومسرحية « أيولف الصغير Little Eyolf-Lille Eyolf » (١٨٩٤) لا تقل في غرابتها وفي تأثرها السقيم بالرمزية عن المسرحية السالفة الذكر . وهي تعرض أساساً قصة الأناني « ألمرز » وزوجته « ريتا » ، وقد وجدا أملا جديداً في الحياة بعد وفاة ابنهما الكسيح . وفي هذا تفشل المسرحية في بلوغ عمق

المشاعر والخيال . ويمكن إذا شئنا أن ننظر إلى الطفل الصغير على أنه يمثل الإنسانية السلبية المعذبة ، وإلى « ألمرز » على أنها أنانية دون أن تدرى ، وإلى « أستا » أخت ألمرز غير الشقيقة على أنها تمثل الحب الخير أو الطيب ، إلا أن محاولتنا تفسيرها على هذا النحو لا تؤثر كثيراً على تقديرنا لهذه المسرحية . إن الضعف الذى يكمن فى المسرحية الواقعية لتكشف عنه مقارنة المسودة الأصلية لمسرحية « أيولف الصغير » بالنص الأخير لها ، ففى المسودة الأولى لا نجد إلا مأساة عائلية تسير فى بساطة وملل إلى حد ما وتتركز حول كراهية أم لابنها المريض ، بينما نجد إبسن قد عقد هذا الموضوع فى النص الكامل الأخير بأن أضفى عليه مدلولا رمزيا . وكلا النصين لا يبلغ مستوى مرضيا : فالأول ضحل ، والثانى مزخرف بطريقة مصطنعة . ولا نجد سبيلا يضفى عمقا على الأول ، أو حيوية على الثانى . وهنا أيضاً فشل الرمز فى أن يكون جزءاً لا يتجزأ من المسرحية ككل ، وهذا لا يعود إلى ضعف من إبسن ، بل إلى صعوبة السيطرة على الشكل المسرحى الذى يعالجه .

وتكشف مسرحية « جون جبرائيل بوركمان John Gabriel Borkman » (١٨٩٦) عن مقدرة تخيلية أكبر من سالفتها . وربما يرجع هذا إلى أن إبسن طرح الرمزية جانبا اللهم إلا فى بعض المشاهد القليلة . وبدلا من الاهتمام بالرمز يتناول إبسن بالدراسة حياة رجل وظروفه الاجتماعية . لقد كان يحلم بوركمان بالجاه والثراء لا لأغراض فى حد ذاتها بل كوسائل لتحقيق أعمال جليلة . لقد كانت تسيطر عليه بحق وصدق فكرة التحكم فى قوى الأرض الخفية ليستغلها فى خدمة البشرية : إنه فى الحقيقة صورة طبق الأصل لرجل الصناعة العظيم فى عصرنا الحاضر : ألا وهو كارنيجى Carnegie الذى كانت تسيطر على أعماله دوافع متشابكة معقدة ، تتدرج من رغبة ذاتية فى الإثراء إلى أحلام كبيرة فى

رفع مستوى البشرية عامة . إن الرجل الذى يبدأ بالاتجار بأمواس الحلاقة لابد وأن يفكر فى الذقون الحليقة ورنين الذهب فى آن واحد .

وككثير من رجال الصناعة هوى بوركمان بشدة إلى الحضيض ، وعاد إلى بيته بعد سجن طويل ؛ عاد إلى زوجته القاسية جونهلد Gunhild التى لا هدف لها إلا حث ابنها « إرهارت Erhart » على جمع المال وإصلاح حال أسرته ، كما عاد إلى أختها « إللا Ella » التى كان يحبها بوركمان قبل زواجه . ويعرض لنا إبسن فى قوة وعمق صورة هذا العملاق المحطم وهو يعيش فى حجرة مطالعته منتظرا دون جدوى – ويوما بعد يوم – النداء الذى كان يعتقد أن زملائه القدامى سوف يوجهونه إليه ، ولا صديق له إلا ذاك الكاتب الصغير الضعيف فولدال الذى يزوره لأن بوركمان هو الشخص الذى يرضى غروره ويعتبره شاعراً من الشعراء . وربما كان أقوى مشهد فى المسرحية كلها ذلك الذى يبدو فيه بوركمان وقد تبين على حين فجأة الحقيقة المريرة المؤلمة وأعلن لفولدال عدم حاجته لهرائه الشعرى ، والذى يبدو فيه فولدال وقد استبد به الغضب بدوره فأخبر بوركمان استحالة عودته إلى مركزه القديم : إن هذه الصورة قد صممت فى ثبات وصرامة .

وما تزال أمامنا مسرحية أخرى لإبسن ، ألا وهى « عندما نستيقظ نحن الموتى Naas vi doede vaagner-When we dead Awaken » (١٨٩٩) وقد نرى فيها آخر عهد لإبسن بالكتابة وآخر بيان له عن عمله . وبطل المسرحية مثال يسمى أرنولد روبيك Arnold Rubek وهو زوج لفتاة أصغر منه سنا ، فتاة شهوانية لا يعى رأسها شيئا كأنه طبل أجوف ، تبدو عليها سيماء الحيوية ويشع من عينيها البراقتين سخرية وإيماء بالتعب ولم يشعر كلاهما بالسعادة مع الآخر وتعود إلى حياة آرنولد إيرين Irene التى عملت من قبل نموذجا لأعظم تمثال له ، والذى لم تتعد نظرته إليها كونها وسيلة لتحقيق غرضه الفنى . وكانت قد تركته عندما سمعته

يفصح عن شكره على « خدمتها التى لا تقدر » وهامت على الأرض كجثة حية ، بعد أن قتلها برود عواطفه نحوها :

إيرين : إنى .. أقسم .. بأننى أخدمك فى كل شىء ..

روبيك : كنموذج لفنى ـ

إيرين : ـ فى صراحة عارية من كل شىء ـ

روبيك : (فى تأثر) ولقد خدمتينى يا إيرين ، بسعادة ، وشجاعة ، وجلد

إيرين : نعم خدمتك ، بكل دماء شبابى النابضة !

روبيك : (يومئ رأسه عرفانا بالجميل) إنك محقة فى هذا تماما .

إيرين : لقد ركعت أمامك وخدمتك يا أرنولد
(تلوح بقبضة يدها إليه) ولكن أنت ، أنت ـ أنت !

روبيك : (مدافعا عن نفسه) إنى لم أخطئ معك قط ! أبدا يا إيرين !

إيرين : نعم ، أخطأت . أخطأت إلى أعماق نفسى

روبيك : (وهو يتقهقر إلى الخلف) أنا . . .

إيرين : نعم ، أنت ! عرضت نفسى كلها ودون حياء إلى ناظريك ـ (أكثر رقة) ولم تلمسنى ولو مرة واحدة .

روبيك : إيرين ، ألا تدركين بأننى كثيرا ما نسيت نفسى من سحر جمالك ؟

إيرين : (تستمر دون مبالاة بكلامه) ولكن ـ لو كنت لمستنى لقتلتك على الفور إذ كان معى على الدوام إبرة حادة ـ أخفيها فى شعرى ـ (تربت على جبهتها وهى تفكر مليا) ولكن رغم هذا ـ رغم هذا ـ رغم ما تستطيع .

روبيك : (ينظر إليها فى تأثر) إنى كنت فنانا يا إيرين .

إيرين : (فى حزن) هذه هى حقيقة المسألة . هذا هو السبب .

* * * *

وتزعم فى مرارة أنها وهبته « روحها الفتية الشابة » — « وإنى بعد هذا أصبحت خاوية — أصبحت بلا روح .. هذا هو سبب موتى يا أرنولد » .

وفى النهاية تواجه الاثنين عاصفة بين الجبال ، وبدلا من طلب النجاة بنزول الجبل ، سارا ، مثلهما مثل روزمر وربيكا ، فى طريقهما إلى أعلى الجبل حيث الموت المحقق . ولن يتسنى لنا معرفة الدلالة الكاملة لهذه المسرحية بالنسبة لإبسن ، وإن بدا لنا أنه فى نهاية حياته أصبح يعتقد بأن الحياة العاطفية الكاملة هى كل ما يبغيه الإنسان فى هذا العالم ، وأن تكريس الإنسان نفسه للفن أو للصناعة شر ، إذا ما تعارض مع هذه الحياة .

من العسير أن نولى إبسن حقه من التقدير . إن مركزه الفنى ثابت الدعائم فبعد أن تدرب على مدرسة سكريب المسرحية طور طريقة فنية قوية تتلاءم مع المسرح الحديث ، فما كان آليا أصبح على يديه ينبض بالحياة حيويا ، ولقد سار على هديه الكثير من الكتاب فى التخلى عن الأساليب القديمة فى عرض القصة المسرحية ، وفى محاولة تطوير الشخوص تبعاً لسير الحوادث ، وفى تبيانه لمبلغ الأثر الذى يمكن الحصول عليه من الإيجاز والتركيز التام فى الشكل المسرحى ، وعلاوة على هذه الأشياء الذى علمها لغيره ، فقد وقع على كاهله القضاء على التقسيم القديم للمسرحية إلى خمسة فصول ، وبيان الإمكانيات الفعالة التى نحصل عليها إذا ما احتفظنا بوحدة المكان ، وتوضيح ما يمكن للكاتب الواقعى أن يفسره لكل من الممثل والقارئ عن طريق إرشادات مسرحية دقيقة التعبير ، أما فى مجال الأفكار الإجتماعية والأخلاقية فقد أحدث انقلاباً فعليا مما يجعل مسألة تقدير أثره الكامل على عالم الفكر من ١٨٨٠ إلى ١٩٢٠ أمراً يكاد يكون متعذراً : إن « أصول الإبسنية

The Quintessence of Ibsenism » لبرنارد شو لدليل واضح للأثر الذى أحدثه هذا الكهل النرويجى الصارم فى نفوس الشباب فى بلاد أخرى .

وتكشف مسرحياته عن مقدرة لا تكاد ترقى إليها أية مسرحيات واقعية أخرى ، ويرجع هذا إلى حد ما إلى الحقيقة الماثلة وهى أن إبسن ظل شاعرى الروح حتى أثناء انهماكه فى معالجة المواد الواقعية القائمة : ويرجع هذا فى الأساس إلى أننا لا نجد شخصية واحدة من بين شخوصه الرئيسية يمكن اعتبارها شخصية عادية . إن هدف زولا الصريح وخبرة أوجيه وديما الابن الفعلية ، هى تصوير مواقف عادية وشخوص لا تختلف بأية حال عن عامة الناس . إن شخوص إبسن من طراز مخالف تماماً ، فإبسن قد يصور مواقف من حياة الطبقة المتوسطة ، ولكن الشخوص التى تظهر فى هـــذه المشاهد لا تنتمى إلى طبقة متوسطى الحال . وعندما نفكر فيهم يدور فى خلدنا صور أناس بهم مس من الجن . « فنورا » ليست زوجة مدللة عادية : لقد سمعت نداء آتياً من وراء الجبال ، وليس من السوق . لقد كانت كل من « ربيكا وست » و « هدا » تعيش تحت تأثير سحر طاغ كبير ، كما سمع « سولنيس » تغاريد ملائكة الموت بينما تنتمى « اليدا » إلى البحر ، وتسود هدفيج عالم حجرة الطيور بما فيه من سحر وأوهام . إن شيئاً خارجا عن أنفسهم ، شيئاً يفعل فعل السحر ، يسيطر على هذه الشخوص ، ونتج عن هذا أنه بينما تبدو مظاهر المشاهد عادية وواقعية المدلول ، إلا أنها فى صميمها غريبة خارقة للعادة ، بل إنها أحياناً تتسم بجو المغامرات بين جنت فى عالم الجان .

إن هذا يضفى على أعماله عظمة وأثراً خالداً . وفى ذات الوقت إذا ما قارنا أعماله بأسمى روائع المسرح ، فإننا نجدها تفتقر إلى الاتزان الذى تنبع منه وحدة الروائع المسرحية العظيمة ، قد تقع تبعة هذا على العصر الذى يعيش فيه لقد

اضطر إلى تكريس جهوده لرعاية المسرح الواقعى ، إلا أن هذا لم يصل به إلى مجاله المنشود ، وترتب على هذا أن توقف تطوره الخيالى إلى حد ما ، لو تسنى له التطور فى المجال الشاعرى ، لاتسعت آفاق روحه : ولكن والأمر على هذا النحو عاش حتى هرم وروحه لازالت مراهقة غير ناضجة إلى درجة غريبة . لازالت لكتاباته القدرة على التأثير فينا ، وإن كان هذا الأثر يضعف شيئاً فشيئا . ولا يمكن أن نعده بحال فى مستوى عظمة سوفوكليس وشيكسبير .

الفصل الثانى

ستردنبرج ومسرحية العقل الباطن

Strindberg and the Play of the Subconscious

إنه لمما يثير إهتماما خاصاً فى نفوسنا عندما نتتبع تاريخ المسرح بصفة عامة هو أن إبسن لا يقف وحيدا فى الميدان ، فكما أن أثينا أنجبت إسخيلوس Aeschylus وسوفوكليس Sophocles ويوربيدس Euripides وأرستوفانيس Aristophanes ، وكما أن لندن فى عهد اليزابث أنجبت مارلو Marlowe وشيكسبير وجونسون Jonson وعددا غفيراً من المؤلفين المسرحيين ، وكما أن أسبانيا أنتجت لوب دى فيجا Lope de Vega وكالديرون Calderon وزملاءهما ، وكما أن فرنسا فى القرن السابع عشر أنجبت كورنى Corneille وراسين Racine وموليير Molière ، كذلك نجد أن الحركة المسرحية فى اسكنديناوه لا تخرج لنا إبسن فحسب ، بل عددا من المواهب الأخرى جديرة بأن يرتبط ذكرها به .

بيورنسون وزملاؤه

Bjornson and his Companions

لقد كانت الواقعية هى الأسلوب السائد بين هؤلاء الكتاب الاسكنديناويين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولكن نظراً لأن غالبية المؤلفين لم يفلحوا فى توسيع مدى أفق تخيلهم كما فعل إبسن ، كما أنه لم يكن فى استطاعتهم إدخال تحسينات على طريقة إبسن الفنية ، فإن عملهم لا يعدو الآن أكثر من كونه شيئاً تاريخيا يستحق المشاهدة . إن الكاتب النرويجى نوت هامسن Knut Hamsun يذكر الآن كقصاص لا كمؤلف لمسرحية « لعبة الحياة Livets Spil — The

Game of life (١٨٩٦) . وكذلك الحال بالنسبة لجوناس لى Jonas Lie الذى لا تبلغ مسرحية « الزوجات المرحات Lystige Koner — Merry Wives (١٨٩٤) مراتب العظمة رغم ما فيها من سخرية فعالة ، وإننا لا نكاد نذكر الكسندر كيلاند Alexander Kielland بمسرحيته « ثلاثة رجال وثلاث نساء Tre Par — Three Couples" (١٨٨٦) أما جونار هيبرج Gunnar Heiberg فهو أكثر استعدادا من غيره للكتابة المسرحية ، بل إنه تمتع على الأقل بشهرة محلية ككاتب مسرحى ، ولقد بدأ جونار كتابته مقتفيا تراث مسرحية المشكلات Problem Play فكتب « العمة أولريك Tant Ulrikke-Aunt Ulrikke » (١٨٨٤) ثم سرعان ما انتقل من مناقشة المشاكل الاجتماعية إلى معالجة العواطف الإنسانية . ولقد بلغ أكبر نجاح له فى مسرحيتين مرتبطتين إحداهما بالأخرى ، ألا وهما « الشرفة Balkonen — The Balcony (١٨٩٤) و « مأساة الحب Kjaerlighedens tragedie-Love's Tragedy (١٩٠٤) . وفى كلتا المسرحيتين يهتم بطبيعة الحب لا بألوان الشرور الاجتماعية ، ومع هذا فإنه يظل يتابع القضايا السياسية وما شابهها ، وإن كان جل اهتمامه منصب على تقصى أعماق النفس البشرية ودقائقها .

على أى حال ، لقد برز من بين هؤلاء الكتاب بصورة غير عادية المؤلف المسرحى بيورنسون بيورنسون Bjornstjerne Bjornson ذلك النرويجى الذى ترتبط حياته ارتباطا وثيقا بحياة إبسن . ولولا وجود إبسن لارتفعت أسهم شهرته دون جدال ، ولكن كان من حظه أن يقارن مقارنة ليست فى صالحه مع ابن بلده ومعاصره إبسن الذى يفوقه شأنا ومقدارا ، ويرجع هذا أولا إلى الظروف التى أوجدتهما سويا ، وثانيا إلى وجود توافق عجيب فى فهمهما المسرحى ، وأخيراً إلى أن بيورنسون كان يميل رغم مشاهدته للشرور الاجتماعية التى احتكر إبسن معالجتها ، إلى أن يتخذ موقفاً وسطا فيه شىء من التفاؤل مما لم يحز على رضى الثائرين من

رجال الفكر وغيرهم خــــلال السنوات الماضية .

ولقد صيغت مؤلفاته الأولى فى القالب التاريخى الذى كان سائداً فى عصره ، ولقــد بدأ بمعالجة غزوات الفيكنج البرابرة فى مسرحية « بين المعارك Between The Battles — Mellems lage » (١٨٥٧) و « محطة هولدا Hulda The halt — Hult a Hulda » (١٨٥٨) و « الملك سفير King Sverre — Kong Sverre » (١٨٦١) ثم انتقل من مسرحية « سيجورد الابن غير الشرعى Sigurd the Bastard-Sigurd Slembe (١٨٦٢) بما فيها من مشاهد عديدة إلى معالجة قصة تأخذ بالألباب على الدوام فى مسرحية « مارى ستيوارت فى اسكتلنده Mary Stuart — Marie Stuart in Skotland » (١٨٦٤) .
وفى السنة التى تلت كتب مسرحية يختلف أسلوبها كل الاختلاف عن مجموعة المسرحيات السالفة الذكر وهى « العروسان The Newly — De Nygifte Married Couple » (١٨٦٥) التى أدخل فيها بيورنسون نفسه فى زمرة الواقعيين بالفعل إن نغمتها خفيفة ونهايتها سعيدة ، ولكن موضوعها يعالج ولاشك مشكلة ـ مشكلة شاب جليل القدر يسمى أكسل Axel وجد نفسه مغلول الأيدى بزوجته لورا التى تعد هى والطفلة سواء ، وهناك كثير من التكلف فى ملهاة بيورنسون هذه ، وإن كنا لا نملك إلا أن نتبين سلاسته ونظرته التحررية البهيجة الجديرة بالإعجاب .

وعندما عاد بيورنسون إلى المسرح بعد حوالى عشر سنوات من النشاط السياسى اتبع الطريقة التى سار على نهجها فى مسرحية « العروسان » ، ولقد بدت مسرحية « سيجورت الصليبى Siguard Jorsalfar — Sigurd the Crusader » (١٨٧٢) وهى مسرحية تعد نشازا فى هذه المرحلة ، بدت دليلا واضحا على ميوله السابقة أما « المحرر Redaktoren — The Editor » (١٨٧٤) و « إفلاس En fallit — A Bankruptcy » (١٨٧٤) فقد أوضحتا بجلاء بأن بيورنسون

وجد فى الواقعية أكبر مجال لتعبيره الفنى وتتصدى المسرحية الأولى للهجوم المرير على مواطن الضعف فى الصحافة ، بينما أماط اللثام فى مسرحيته الثانية عن الغش الذى قد يتسرب إلى الحياة التجارية ممثلا فى شخصية « بيالدا » ، وعن طريق تحول هذه الشخصية إلى حياة الشرف والأمانة نادى بمستويات قائمة على قيم أخلاقية ، ولقد سخر من التمسك فى غباء وبلادة بمظاهر الاحترام الذى كان يسود مجتمع عصره بكتابته مسرحية ممتعة تسمى « ليونردا Leonarda » (١٨٧٩) حيث لم يعبأ المجتمع بسيدة جمعت أخلص الفضائل ، فلقد وقعت « آجوت Aagot » إبنة أخ ليونردا فى حب هاجبارت Hagbart ابن أخى قسيس البلدة ، وعندما يتحول شعور هـذا الشاب إلى ليونردا نجدها تضحى بوحى إرادتها وعزمها بنفسها من من أجل هذه الفتاة ، وتحتوى هذه المسرحية شخصية تستوجب اهتماما خاصا ، هى شخصية الجدة العجـوز التى تعد أول سلسلة من الشخصيات النسائية المسرحية اللاتى هن فى حدود الثمانين من العمر ، واللاتى ينظرن فى تسامح وسرور إلى عقيدة الشباب بأنهم هم وحدهم يملكون أسرار الحرية والصراحة والإستقلال . وبعد كتابة مسرحية ضئيلة الشأن تسمى « النظام الجديد Det ny system — The New System » (١٨٧٩) كتب بيورنسون ما قد تعد أشهر مسرحياته ، ألا وهى « القفاز En haksla-A gauntlet » (١٨٨٣) حيث نجده يثير فيها سؤالا بسيطاً : هل للبنت الحق فى أن تطلب من خطيبها نفس البراءة والطهر الذى يطلبه فيها قبل الزواج ، وقد عاب البعض على بيورنسون عدم التأكد من إجابته على هذا السؤال ، ولكن قد يكون هذا النقد فى غير موضعه إذ أن مايهمه هو التعبير عن هـذه المشكلة ذاتها ، وإن تركه الإجابة عن هذا السؤال محوطة بالشك يتمشى مع الواقع أكثر من إعطائه إجابة قاطعة عليه . إن الشاب الفرد كرستنسون يحب الفتاة سفافا دبيس ويندم على علاقة غرامية سابقة له ، ولكن ندمه لا يصل إلى الحد الذى يجعله يغفر مثل هـذا العمل إذا ما ارتكبته سفافا . ولقد فزعت سفافا

عندما تبينت هذه القيم الأخلاقية المزدوجة وأوحى إليها عقلها بفسخ الخطبة ، وإن كانت عواطفها منعتها من أن توصد الباب نهائياً . وتميل والدتها إلى أن تقف بجانبها ، ولكنها تدرك أن إقامة قيم صارمة كالتي تؤمن بها : سفاف ستقضى على المجتمع كلية .

إن مسرحية « فوق طاقة البشر Beyond Human Might — Over aevne » (١٨٨٣) تدخل بنا فى عالم العقيدة الدينية وتعرض لنا صورة مؤثرة لهذا القسيس البسيط سانج Sang الذى يؤمن بأنه أوتى القدرة على فعل المعجزات ، وأمثلة عجيبة لمهارته فى شفاء المرضى جعلت أهل الريف يؤمنون بأن الله وهبه مواهب خارقة . ولا يشذ فى هذا الإيمان إلا زوجته المريضة التى رغم حبها له تقف فى سبيله بطريقة لا تكاد تكون شعورية ، ويموت سانج فى النهاية محطما عندما يدرك أن قواه لم تكن كما كان يتصور ، وربما بلغ بيورنسون فى هذه المسرحية أعظم وأعمق تعبير مسرحى له . وبعد عامين كتب مسرحية « الجغرافيا والحب » التى تصور أنانية عالم يدعى الأستاذ تيجسون الذى يطلب من كل أفراد أسرته الخضوع لرغباته . وإن كان معظم المسرحية ضعيفا ركيكا ، إلا أن هناك عدة مشاهد ـ وبخاصة تلك التى يظهر فيها تيجسون وغريمه تورمان ـ غنية بالفكاهة المستترة . وفى عام ١٨٩٥ ظهرت مسرحية ثانية تحت عنوان « فوق طاقة البشر » ، وهى تعالج مشاكل العمل ورأس المال وتقدم أربعة شخوص من المسرحية السابقة التى تحمل العنوان نفسه ، وإن كانت فى أساسها تختلف عنها . ويقصد بيورنسون من هذه المسرحية تحدى قوى الخرافة والمناداة بتنظيم الحياة على أساس العقل ، وهنا يدخل المؤلف فى نطاق عالم الرمزية الذى يغشاه إبسن فى آخر مراحل عمره . إن الشخصيتين اللتين تتطلعان إلى المستقبل ، أى : كريدو وسبيرا ، لها شخصيتان رمزيتان كالشخوص الرمزية التى نجدها فى مسرحيات الأخلاق Moralities التى كتبت فى العصور الوسطى . ويبدو الأسلوب نفسه فى مسرحيتى « لابوريموس Laboremus » (١٩٠١)

و « عند ما تزهر الكروم Naar den ny vin blomstrer — When the vineyards are in blossom » (١٩٠٩) والأولى مسرحية قوية يصور فيها بيورنسون فى شخصية ليديا امرأة ومبدأ كذلك — مبدأ الفردية المعتدية الذى يرتبط بمذهب نيتشه . أما المسرحية الثانية فهى أضعف من الأولى فكرة وتنفيذا ، وفيها يلقى بيورنسون بآخر سهم فى جعبته ضد « المرأة الإبسنية الجديدة » وفيها يسعى زوج فى منتصف العمر ليجد فى حب فتاة صغيرة مالم يجده فى زوجته التى هى جد مشغولة عنه .

وفى هذه المسرحيات والمسرحيات الأخرى نجد ، إذا شاء لنا الأمر ، سطحية وشيئاً من العاطفية . ورغم هذا فإن مؤلفات بيورنسون لها قيمتها من حيث سلامتها ومسحة الفكاهة اللطيفة المنعشة بها ، وعطفه الدائم حتى على شخوصه التى يندد بها أكبر تنديد ، فإذا كان إبسن الأب الصارم المسرح فى القرن التاسع عشر فإن بيورنسون كان من أخلص دعاة الإنسانية فى ذلك القرن .

* * * *

سترندبرج فى بدء حياته

إن الكاتب السويدى أوجست سترندبرج August Strindberg لأعظم بكثير من بيورنسون ، وعلى الرغم من عبقريته المشتتة التى أضناها الغريب من الأوهام ، إلا أننا كما نعتقد أقوى مضاء من إبسن وعبقريته ، ولقد روى لنا قصة حياته — كما سردها مراراً — آخرون غيره ، ويبدو مما كتب أن حياته ككاتب يقسمها إلى شطرين : الانهيار التام الذى منى به عندما كان يشرف على الخمسين من عمره . ويمكن القول أن هناك جانبين لحياة سترندج ، فالبرغم من الروابط التى تربط الرجل الذى مارس الكتابة قبل ١٨٩٧ بالرجل الذى ألف أعمالا بعد هذا التاريخ ، فإننا نعتبرهما وحدتين منفصلتين تقريباً .

وأهم الصفات المشتركة فى المرحلتين : الذاتية العميقة التى تتجلى فى فنه . فقد كان يبدو كما لو أن الحياة كلها قد تركزت فى نفسه وكما لو أن كل شىء وجد من أجل التأثير على شخصيته . ولطغيان هذه الفكرة على نفسه كان دائماً يفسر الحوادث لا بالنسبة لعلاقتها بحوادث أخرى ، بل بالنسبة لعلاقتها بأشياء حدثت له شخصياً : ففى مسرحية « بعد النار After fire » تعبر شخصية « الغريب » فى المسرحية عن رأى المؤلف حينما يعلن : « مهما اتخذت الحياة من أشكال ، فإننى دائماً ألمس ارتباطاً وتكراراً . إن المواقف يترتب أحدها على الآخر والشخوص التى نراها تذكرنا بأناس قابلناهم فيما مضى من الزمان » .

وترتب على هذا أن كل مسرحياته انعكاس لنفسه ، كما ترتب عليه خلو فنه المسرحى تماماً من الأسلوب الموضوعى البحت .

وبجانب هذا نلاحظ اتجاهاً فريداً نحو الواقعية التى بالرغم من ظهورها بشكل قوى فى مسرحياته الأخيرة فقط ، نجدها واضحة المعالم فى مشاهد مختلفة من مسرحياته الاولى . ويختلف إبسن وسترندبرج فى تفهم مدلول الواقعية المادية ، ويتجلى هذا فى تفوق الأخير فى مقدرته على تخير الحوادث ، وفى ميله الى جعل مظاهر الأشياء تطغى على مسرحياته . إن الجوانب الروحية ليست بأكثر أهمية من المظاهر المادية فحسب ، بل إن النواحى المادية تكاد تبدو منعدمة الوجود ، وتكاد تثبت بأنها مجرد أوهام من فعل الخيال .

وصفة ثالثة يتميز بها هى أنه رغم قوة عبقريته فإنه لا يكاد يكون هناك من المؤلفين فى مستواه من تأثر بالآخرين أكثر منه . ففى الفلسفة تأثر كثيراً ببوكل Buckle وكيركيجارد وسويدنبرج ، كما تأثر فى فنه بعدد من الكتاب من بيرون Byron إلى مترلنك Maeterlinck . ولهذا الأثر جانبان : ظهور أسلوبان متناقضان فى فترة واحدة من حياته الادبية ، وظهور تنوع فى حياته الأدبية أكثر بمراحل مما نعهده فى عمل مؤلف مسرحى كبير .

إن مؤلفاته المسرحية الأولى ذات طابع رومانسى وتبين فى جلاء تأثره بشيللر وبيرون . ولهذه المسرحية الأولى اختار موضوعات كلاسيكية ، ولكنه سرعان ما اتجه كما فعل الكثيرون غيره من الكتاب الاسكندناويين ، إلى معالجة تاريخ بلاده .

وبكتابته لمسرحية « السيد أولوف Master Olof » (١٨٧٢) أنتج أول عمل مسرحى جدير بالذكر . وإن كانت هذه المسرحية قد لاقت عقب ظهورها ما يشبه الإهمال التام أو التنديد الكامل بها ، إلا أنها تكشف عن عبقرية ستريندبرج ، وشاء لها القدر بعد ذلك أن تحظى بالتقدير والثناء . والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى « أولوف بترى » الذى كان له فضل وضع أسس نهضة الإصلاح السويدية Swedish Reformation ويرتبط أولوف هذا بجوستاف فاسا ، والقسيس جيرت وطباع متعصب . وتدور القصة التاريخية حول الصراع الأول الذى كان بين أولوف ورجال الكهنوت Priesthood ، واعتبار جيرت أنه زميل ثورى ، ورعاية الملك له وسيره وراء مثله الأعلى بطريقة هى وسط بين الشدة واللين . وعلاوة على هذه القصة يمكن أن ننظر إلى المسرحية على أنها تعبير ذاتى ، وقد يكون ستريندبرج فكر فيها على هذ النحو . وإذا ما نظرنا إليها هكذا نجد أن الثلاثة أشخاص وهم : « أولوف » المثالى العملى و « جوستاف فاسا » رجل الأعمال الذى لا يسمح لأى مثل أعلى أن يثنيه عن عزمه ، ثم الرجل الخيالى البحت « جيرت » نجدهم يصورون جوانباً من شخصية ستريندبرج ذاتها — وهكذا نجده فى مقتبل حياته الأدبية يدرك انقسام شخصيته Personality إن الصفة المزدوجة لهذه المسرحية من تصويرها للتاريخ وتعبيرها عن ذاتية ستريندبرج لتفرد لها ، رغم حاجتها إلى الصقل ، امتيازاً بين المسرحيات التاريخية فى ذلك العصر .

ثم تبع ذلك عدد قليل من المسرحيات المماثلة منها « سر النقابة The Secret of the Guild-Gillets hemlighet » (١٨٨٠) و « سيدة سير بنجت Herr Bengts Nustru-Sir Bengt's Lady » (١٨٨٢) .

ثم جاءت مسرحية تهكمية تدور حول قصة عن الجان وتدعى « تجولات المحظوظ بير Lycho-pers resa — The Wanderings of Luck Per » (١٨٨٢) ولقد أصر ستريندبرج أن هذه المسرحية الأخيرة كتبت خصيصاً للأطفال ويبدو أنه رغم نجاحها بين جماهير المسرح من الرجال إلا أنه ينبغي علينا أن نصدق كلامه حرفياً في صدد هذا التأكيد. وإذا ماحكمنا عليها كما نحكم مثلا على بيرجنت Peer Gynt المشابهة لها فإن الاستعانة بالجنيات والرمزية الظاهرة تجعل منها عملا صبيانيا. أما إذا كان هدف ستريندبرج أن يجعلها هكذا، فلا شك أن تقديرنا للمسرحية سيختلف حتما، وسنجد في نقدها للحياة الاجتماعية وسيلة تتلاءم ملاءمة بارعة مع الغاية التي يهدف إليها. وتبين هذه الناحية بشكل فعال الفصل الثالث من هذه المسرحية حيث نجد أنفسنا في ساحة السوق، في وسطها آلة تعذيب تسمى العروسة وتمثال للعمدة. وسرعان ما تنبض هذه بالحياة ويدور الحديث التالي :

آلة التعذيب : (تنحني للتمثال) نعمت صباحاً أيها التمثال. هل نعمت بنوم هادئ الليلة الماضية ؟

التمثال : (يومئ برأسه موافقاً) صباح الخير يا آلة التعذيب. هل نمت أنت نوماً هادئاً.

آلة التعذيب : لقد نمت نوماً مريحاً تماماً. ولكنني حلمت أيضاً... ألك أن تخمن حلمي ؟.

التمثال : (متسائلا) كيف لي أن أخمن ؟

آلة التعذيب : حسناً — لقد حلمت — هل تتصور ؟ أن مصلحاً حل بالمدينة.

التمثال : مصلح ! ماذا ؟ (يخبط الأرض بقدميه)

إنني أشعر ببرد شديد لوقوفي هنا، ولكن من يضن بأي شيء

من أجل الشرف ؟ مصلح ؟ حسناً ، أعتقد أنه سيقام له تمثال كذلك ؟

آلة التعذيب : تمثال ! تمثال بالفعل ! لا ! كان عليه أن يقف هنا عند قدمى كالتمثال ، ثم أطوق عنقه بكلتا ذراعى (تصلصل سلاسل الرقبة) . أنت ترى أنه كان مصلحاً حقاً ، وليس من هؤلاء الدجالين أمثالك عندما كنت حياً .

* * * *

ويؤدى بنا هذا بطريقة فعالة الأثر إلى حركة مسرحية متطورة حيث نجد تهكم ستراندبرج الغريب ، تجلت فيه المهارة والدقة .

* * * *

عنف الواقعية

والبون جد شاسع بين هذه المسرحية وبين النغمة المعذبة الشقية التى نلمسها فى مسرحية « الأب Fadren — The Father » (١٨٨٧) التى افتتح بها ستراندبرج سلسلة مسرحياته الواقعية بما فيها من تشاؤم قاتم وعذاب أليم . والموضوع الذى تدور حوله حوادث هذه المأساة بسيط دون حواشى تقريباً . ونجد فى هذه المسرحية شخصية ضابط لا نعرف له اسما كما هى عادة ستراندبرج ، تستنفد زوجته « لورا » قواه العقلية والجسمية . وبقسوة شيطانية تفرقه عن صديقه الوحيد الدكتور أوسترمارك Dr. Ostermark ثم تسترسل فى تلميحاتها الماكرة بقصد دفعه إلى الجنون . وبجانب هذه القصة المريرة التى تدور حول العداء بين الرجل والمرأة ، نرى جوا آخرا يبين قدرة النساء ممثلا فى هذا الحشد المريع من النساء الذى جعله ستراندبرج إطاراً لحوادث المسرحية ، وتسيطر الزوجة على منزل هذا الضابط وتتحكم فيه ، هى ومن يلوذون بها من الناس.

ونجد هنا سخرية مريرة تكمن فى نهاية المسرحية ذاتها عندما نتبين أن مربيته العجوز هى التى تحكم وثاقه عند ما تنحنى عليه وتهمس ببعض كلمات الحنان فى أذنيه إن هذه المسرحية تعد من أعظم ما أنتج المسرح فى أواخر القرن التاسع عشر ، وإن بساطة هدفها بالذات تضفى عليها امتيازا فريدا .

وعند ذكر بساطة الهدف هذه يجب أن نلحظ اختلافا أساسياً بين طرق وآراء إبسن وسترندبرج . فإذا أخذنا على سبيل المثال مسرحية « هدا جابلر » لنقارنها بمسرحية « الأب » نجد أن إبسن يبدأ المسرحية بوصف دقيق للمناظر الداخلية وأنه كلما تكشفت الحوادث يشير المؤلف كثيراً إلى الظروف المادية التى تحيط بالشخوص . فالأشياء المادية لها قيمة كبيرة بالنسبة لإبسن ، الذى غالباً ما يحدث أعظم الأثر بربطه الشخوص بالأثاث والأشياء المادية التى تحيط بهم ، ولذا فمن الصعب أن نفكر فى هذه المسرحية أو غيرها من المسرحيات الواقعية دون ربطها بالمناظر الذى تحدث فيها . وتقف مسرحية « الأب » من هذه الطريقة المسرحية موقفاً متباينا . فالغرفة التى يجلس فيها الضابط وصفت بعبارات عامة ، كما أنه يتمشى مع هذا عدم إعطاء الضابط اسما خاصاً به . وقد يكون الشيئان الوحيدان اللذان استغلهما سترندبرج من الناحية المسرحية هما المصباح الذى يلقيه على زوجته ، والوثاق الذى ربط به فى نهاية المسرحية . وفى الحقيقة أن مسرحية « الأب » يمكن بكل سهولة بل وربما بكل نجاح ، أن تمثل على مسرح خال تماماً من أى مهمات مسرحية . وترتبط هذه الصفة التى نجدها فى عمل سترندبرج بتقليله من عناصر الحبكة المسرحية وبتجاربه العديدة لكتابة مسرحيات تسير حوادثها بلا توقف من البداية إلى النهاية دون الحاجة إلى مشاهد منفصلة ، مع الاهتمام الكامل بالعواطف ، لا على الدسائس والمؤامرات . إن اهتمام سترندبرج ينصب كلية على عالم الروح : إن حوادثه روحية لا بدنية .

وتشبه مسرحية « الرفقاء Kramraterna — Comrades » (١٨٨٨) مسرحية « الأب » تماماً فى طبيعتها . وفى هذه المسرحية يضحى فنان موهوب بعبقريته فى سبيل زوجته « برتا Berta » . ففى أثناء سنى زواجهما العديدة التى كانت تفضل تسميتها ، « رفقة أو صحبه » أرغمت زوجها على أن ينزل بمستوى مواهبه لينتج عملا تجاريا ، بينما هى كفنانة أيضاً ، لديها الحرية فى ما تريد . ولقد بلغ إخلاصه لها حداً أنه عندما كانا يعدان صورا للمعرض الفنى السنوى فى باريس وأدرك أن صوره ستقبل دون شك وأن صورها سترفض وضع اسمها على رسومه . وعندما يأتى النبأ بأن صورة برتا قبلت تتيه فرحا ، وبقسوة لا مثيل لها تعد العدة على أن يعاد الرسم المرفوض إلى زوجها بطريقة مهينة وسط حفل أقاماه . وبهذا الفعل أدرك حقيقة نفسها وطبيعة علاقتهما : ولهذا يقر عزمه على الطلاق منها رغم توسلاتها إليه . ويقول : أنه سيتخذ له عشيقة « إننى أريد مقابلة رفيق فى مقهى أما فى بيتى فإننى أريد زوجة » هـــذه هى آخر كلمات له . ولا نجد أكثر إيضاحاً لعبقرية ستر ندبرج من الحقيقة الماثلة بأن هذه المسرحية تعد من المسرحيات القليلة فى تاريخ المسرح بأكمله التى تعرض صورة صادقة لحياة الفنان . وأن شخصية روبيك فى مسرحية إبسن « عند ما نستقيظ نحن الموتى » تبدو شيئا متكلفاً ملفقاً إذا قورن بشخصية الفنان « اكسيل » فى مسرحية « الرفقاء » .

وأكثر مرارة وألما مسرحية « الآنسة جوليا Froken Julie (Miss Julie) » (١٨٨٨) إن بطلة هذه المأساة الطبيعية (naturalistic) الرهيبة يصفها ستر ندبرج نفسه بأنها « نصف امرأة half Woman » ، وكارهة الرجال « إنها نوع من شخوص المأساة » يعرض لنا نضالا يائساً ضد الطبيعة » . إنها فتاة عصبية تنتمى إلى عائلة أرستقراطية منحلة ، تشعر بكبرياء وإن كانت على استعداد لكبت هذا الشعور فى سعيها المحموم وراء إشباع ولعها بالإثارة الحسية . وقبل ذلك بقرون عدة صور مدلتون Middleton شخصية تشبه هذه تمام الشبه فى مسرحية

« بدلا من المولود The Changeling » وبطريقة تـكاد تـكون هستيرية تحب وتسلم نفسها لخادمها چين الذى يسيطر عليها ويضطرها إلى سرقة نقود والدها ، وفى النهاية يفتر شعوره نحوها ويقترح عليها الانتحار كعلاج وحيد لها . وتطيعه دون وعى منها أو إرادة . وفى سرده لهذه القصة المقبضة أخذ سترندبرج نفسه فى تصميم طريقة فنية تتمشى مع هدفه الرئيسى .

« لقد حطمت التقاليد » ، هكذا يقول « بأن منعت شخوصى من توجيه أسئلة سخيفة لتحصل على إجابات بارعة . لقد تجنبت طريقة كتابة الحوار الفرنسية بما فيها من دقة فى التركيب تشبه العمليات الحسابية ، وجعلت تفكير الشخوص يسير فى غير انتظام ، كما يحدث فى الحياة الواقعية حيث لا يصل الحديث بموضوع إلى نهايته ، ولكن يأخذ ذهن إنسان ما نقطة البداية عفواً من حديث شخص آخر. ويترتب على هذا تشتت الحوار كذلك ، فيمد المشاهد الأولى بمادة تتطور بعد ذلك ، وتتكرر وتنمو كأنها موضوع قطعة موسيقية .

إن الحبكة المسرحية مليئة بالإمكانيات ، وبما أنها لا تتعلق - بالفعل - إلا بشخصيتين فقط فإنى أقتصرت عليها مع تقديم شخصية صغيرة لحسب ممثلة فى الطباخ ، كما جعلت روح الوالد التعسة تحوم حول ووراء المسرحية كلها. وذلك لأنى أعتقدت أنى لاحظت الجيل الحديث يهتم أساساً بالأساليب السيكلوجية ، إن أرواحنا المتطفلة لا تقنع برؤية الحوادث بل تريد معرفة كيفية وقوعها . إن ما نريد رؤيته هو الأسلاك والآلات ، نريد لحص الصندوق ذى القاع الوهمى ، ونعالج الحلقة السحرية لنجد نقطة الاتصال ونريد أن ننظر إلى أوراق اللعب لنرى طريقة ترقيمها » .

وعلاوة على ذلك فإنه ألغى تقسيم المسرحية إلى فصول ، وهى تجربة قام بها اعتقادا منه أن « قدرتنا المتناقصة على أن نتوهم بأن ما يدور على المسرح هو حقيقة واقعة قد أضعفتها فترات الاستراحة بين الفصول حيث يجد المتفرج فيها وقتا للتأمل مما يجعله يفلت من سيطرة المؤلف على مشاعره وإحساساته .

ومن هـــذه الملاحظات التى نوه بها المؤلف نفسه يتضـــح لنا أن طبيعيته Naturalism كما نراها فى مسرحية « الآنسة جوليا » تتعدى بكثير المحاولات الطبيعيـة السابقة . فلا نجد هنا هذا العدد الغفير من المغفلين الذى يحشده زولا ، بل إن سترندبرج تعمد بالفعل التغاضى عما يسمى « مشهد الجماهير Folk — Scenes لأن ذلك قد يقضى على توهم المتفرج بأن ما يحدث أمامه حقيقة واقعة .

أما من حيث المناظر فإنه يصرح أنه « اقتبس عن الرسم الانطباعى عدم تناسقه الشكلى والتتابع فى عجالة ودون انتظار » وهكذا فإن المسرح كان يتخطى بالفعل حدود الواقعية الابسنية.

أما فى مسرحية الدائنون Fordring sagere — Creditors (١٨٨٨) فإن سترندبرج يزيد من تطويره لموضـوع الصراع بين الرجل والمرأة فى شكل أكثر معنوية . وهنا يعرض لنا كذلك ثلاثة شخوص : تكلا Takle كاتبة تعودت السطو على مؤلفات الغير ، وادولف زوجها الفنان ، والمدرس جوستاف الذى كان زوجا سابقا لها . وينحصر مغزى المسرحيـة فى أن هذه المرأة اشتهرت بامتصاصها لقوة جوستاف ، ثم أدولف .

ولا تكاد تصل أية مسرحيـة لسترندبرج إلى هـذا التركيز التى تتسم به هـذه المسرحية ، كما تكشف عن مهارة المؤلف فى رسمه الدقيق للشخوص وفى إثارته لجو عاطفى قوى .

ولقد كتب فى نفس العـــام « باريا Pariah — Paria » (١٨٨٩) وهى مسرحيـة يغلب فيها تأثر سترندبرج بالكاتب إدجار الن بو Edgar Allen Poe ونرى فيها شخصيتين دون اسم خاص بهما كما تعودنا من سترندبرج وهما مستر X عالم الآثار ومستر Y الرحالة الامريكى . وتكاد تبدو هاتان الشخصيتان فى شبه فراغ أما الأول فإنه رغم فقره يمتلك كنزاً ثميناً استخرجـه من باطن الأرض ويراود نفسه فى أخذ بعض الحلى الذهبية القديمة وصهرها لينتفع بها . ولكن حافزا

نفسياً لا يدرك كنهه يمنعه من ذلك . أما زميله الرحالة فيتبين لنا أنه كان قد ارتكب جريمة تزوير من قبل ، كما يكشف لنا العالم الأثري بأنه هو كذلك كان قد ارتكب جريمة قتل . وعند سماع هذا الاعتراف حاول مستر « Y » أن يبتز أموالا من العالم الأثري عن طريق التهديد ، ولكن شتان ما بين قوة هذا الرجل وبين قوة العالم الأثري ، وسيظل لواء النصر معقودا للرجل الذى رفض السرقة . وتكمن أهمية المسرحية فى تعمدها السعى وراء خاتمة فعالة مثيرة ولمعالجتها موضوعا سيشغل بال سترندبرج كثيراً فيما بعد ـ ألا وهو موضوع العدالة .

ويعود جو الإثارة المفتعلة فى مسرحيـــة يزيد فيها اثر پو ، ألا وهى « رياح السموم Samum — Simoom » التى كتبت فى عام ١٨٨٨ وطبعت عام ١٨٩٠ وأثناء هبوب رياح السموم تنجح فتاة عربية تدعى بسكرا Biskra بمساعدة حبيبها يوسف فى أن تسيطر على لب جيمار Guimard الملازم فى الجيش الفرنسى بالجزائر حتى تدفعه إلى الموت . ولقد كتب سترندبرج فى نفس الوقت مسرحية أخـــرى أقصر من السابقة تتكون من فصل واحد وتسمى « الأقـــوى Den Starkaie — The stronger » (١٨٩٠) وهى تثير الاهتمام من الناحية الفنية لأنها رغم عرضها لشخصيتين هما السيدة « X » والآنسة « Y » ، إلا أن الأخيرة تظل ساكتة . وتتخذ المسرحية شكل حديث ممثل لنفسه ، وبمهارة فائقة يتمكن سترندبرج من تركيز انتباه الجمهور على المرأة الصامتة أكثر من المرأة المتكلمة

وخلال السنوات التاليـة تتابعت مسرحيات عديدة ، وأضفت مؤثرات شتى من أهمها أثر نيتشه على كتاباته أنغاما وألوانا جديدة . فى مسرحية « ديون على الحساب Debet och kredit — Debit and Credit » التى طبعت عام ١٨٩٣ يعرض لنا نوعا من الفكاهة المريرة فى تصويره لشخصية معلم يسمى اكسل Axel ينال شهرة كبيرة باعتماده على مساعدة الغير رغم عدم وجود موارد مالية خاصة تحت تصرفه . وعندما يضيق ذرعا بهؤلاء الذين يريدون منه رد الجميل

بعد مجموعة من الخطابات كتبت فى أسلوب ساخر ، وهكذا يترك موطنه ودائنيه . ويتجلى هذا الجو الذى نجده فى هذه المسرحية فى الانذار الأول Fersta Varningen The First Warning (١٨٩٣) حيث يعالج ستراندبرج العلاقات الزوجية فى منتصف العمر بطريقة تتسم بالفكاهة الساخرة الصافية ، ونجد جوا مماثلا أيضا فى « اللعب بالنار Playing with Fire — Leka med elden » (١٨٩٣) حيث نجـــد زوجا فنانا على وشك الهرب مع أعز صـــديق له . وفى « حب الأم Mother's Love — Moderskarlek » (١٨٩٢) يعود لمعالجة موضوع الأبناء وأولياء الأمور ، وهو موضوع طوره أكثر من هذا فى مسرحية « الرابطة أو العقد Bandet » (١٨٩٣) التى تعالج إلى جانب هذا موضوع العدالة . وهنا يضطر قاض شاب إلى توقيع غرامه على فلاح بتهمة السب العلنى رغم علمه ببراءته تماما من هذه التهمة ، ثم تواجهه قضيـة تقض مضجعه وتحيره تتعلق ببارون وبارونة يريدان الانفصال ويكيل كل منهما التهم المريرة للآخر ، رغم ما يجمعهما من تفكير فى أمر طفلهما . وتتضح فى هذه المسرحية أكثر من غـــيرها الصفة المعنوية لفن ستراندبرج . إن عقله يسير فى اضطراد نحو التركيز على ذاته .

* * * *

المسرحيات التاريخية الأخيرة

بعد أن شفى ستراندبرج من الانهيار العصبى الذى منى به اتخذت كتاباته أشكالا عدة . ومما يدعو إلى الغرابة إلى حد ما ، أن نجد فى مجموعة من مسرحياته التاريخية الآن مظاهر تجعلها تبدو كما لو أنها تكملة لمسرحياته التاريخية السابقة وفعلا نجده فى مسرحية « جوستاف ڤاسا Gustav Vasa » (١٨٩٩) يستطرد فى معالجـــة الشخوص التى سبق له عرضها فى مسرحية «السيد اولوف» مبينا أنها أصبحت الآن فى منتصف العمر . ولقد كتب فى العام نفسه: مسرحية« اريك الرابع عشر Erik XIV

متخذا من اريك ابن جوستاف بطلا لها . وقد تكون هذه أهم مسرحياته التاريخية شأنا ، بجوها الذى يوحى « ان العالم مجنون ، ياسادتى » . ورغم أن الملك يعيش مع عشيقة تتفانى فى حبه ، الا أنه كان يحلم بأن يكون زوجا للملكة اليزابث ملكة إنجلترا . ونميل إلى هذا الشذوذ الذى يدفع الملك إلى معارضة نبلائه الطموحين العنيدين ، وتنتهى المسرحية بمشهد رائع نرى فيه حاشية اريك البائسة المشتتة وقد تحطمت تحت نير هؤلاء النبلاء الذين أتوا لاغتصاب الملك .

وفى مسرحية « قصة الفولكنز The Saga of the Folkungs » (١٨٩٩) يعود بنا سترندبرج إلى التاريخ الغابر فيصور فى أسلوب ساحر الملك ماجنوس Magnus بما فيه من سماحة وضعف ، وبما يحيطه من جو تسيطر عليه العواطف الجنسية . إنه زوج ابلانش Blanche التى تجد فى شخص بنجت الجوتسون Bengt Algotson رجلا يلبى جميع رغباتها ، بينما الملكة الأم انجبورج Ingeborg تتخذ عشيقا من نوت بورس Knut Porse . ويقابل موقف هذه الشخوص زواج الصبي اريك بعروسه بياتريس Beatrix بما فيه من براءة الطفولة وبما يثيره من عطف وشجن . ويحيط المؤلف اللثام فى قوة خارقة عن هذا القصر الملعون ويجد متعة خاصة فى تصوير انجبورج الشريرة وعشيقها بورس :

بورس : (بشراسة) هل لى أن أعتمد عليك ؟

أنجبورج : إنك لا تحبنى !

بورس : هذا هراء ! أيحق لنا ونحن فى هذا الكبر أن نضيع وقتنا هباء فى نزاع أو خصام ؟ أظن أنك تنتظرين منى ، أنا دوق هللاند أن أجثو على ركبتى وأمسك بالقيثارة بينما النساء والصبيان يختطفون التيجان ! كونى على طبيعتك يا أنجبورج ، كونى فطنة ، كما خلقتك الطبيعة والحياة ، كونى ناراً للكوخ وفأساً للرأس ومرآة لروحى ! حب ! إننى لم أكن أنتظر هذه الكلمة منك حقا . إذا كنا نندفع

إلى بعض فذلك ليس بالحب بل الكراهية هى التى تجمعنا . الكراهية ، الكراهية .

أنجبورج : إنك تفزعنى !

بورس : أتفزعين بمثل هذه السهولة ؟ إننى لم أكن أظن ذلك ! أخبرينى : لماذا لا تتزوجيننى ؟ إن ذلك يجعل موقفنا أكثر أمنا وإعزازاً .

أنجبورج : إننى لا أرى ذلك .

بورس : ألا ترين ذلك ؟ فكرى فقط فيما قد يحدث . عند ما أتخلص من أريك سيكون التاج ملكى ، ولا يمكن أن أشارك الملك عشيقتى بل زوجتى .

انجبورج : سيكون لدينا متسع للتفكير فى هذا عند ما . . .

بورس : عند ما يفوت الأوان . . .

أنجبورج : أولا قم بواجبك البطولى وافسح الطريق إلى العرش .

بورس : لواحد أو اثنين ؟

أنجبورج : هذا يعتمد على . . .

بورس : على ما إذا كنت ستلفظيننى حينذاك . افصحى عن قصدك ! إنك تريدين استخدامى وسيلة لتحقيق أغراضك ثم تلقين بى إلى الجحيم . إن الفكرة العظيمة التى كانت لدى العمة بريتا تعود من جديد : إن الأخوات يحكمن الإخوة ، ولكن الإخوة عليهم رعاية الصلاة الدينية ، والاعتراف بالوعظ ، وواجب فرقة الترنيم وإدارة شئون المنزل والتعليم ـ وفى كلمة واحدة ـ عليهم القيام بالعمل الذهنى ، بينما يجلس فى كرسى الحكم الجهلة العاجزون .

أنجبورج : إننى أكرهك !

بورس : استمرى !

أنجبورج : إننى أكرهك لدرجة أنى أريد خلع عينيك وتقطيع كبدك للقطط . إننى أمقتك كما أمقت الزبالة والقاذورات ، إنك تبعث فى إشمئزازا كالشعر الأشعث والأظافر السوداء ، إنى ألعن الساعة التى رأيتك فيها ، وياليت أمك ألقتك على كومة قاذورات لتأكلك الخنازير فى ليلة ظلماء .

بورس : برافو ! عظيم ! ها هى أنجبورج حبيبتى تتكلم ثانية ، هذه هى الملكة الأم ، هذه هى المرأة القوية العنيفة ، لو عرفت كم أنت جميلة الآن لامتنعت إلى الأبد عن الحديث السخيف عن الحب . عند ما تتكلمين على هذا النحو ، تبدو كلماتك كالطبول ، كموسيقى المعارك فى أذنى . والآن إلى عملى البطولى — حتى وإن كان ذلك معناه محاربة الأشباح ومحاربة إبليس ! هيا ، أيتها الملكة !
(يمسك بها ويلقى بنفسه عليها ليختطف قبلة)

فى هذه المجموعة من المسرحيات التى تشمل المسرحية القوية « جوستاف ادولف Gustavus Adolphus — Gustav Adolf » (١٩٠٠) و « انجلبركت Engelberkt » (١٩٠١) و « كارل الثانى عشر Karl XII » (١٩٠١) و « جوستاف الثالث Gustav III » ، ١٩٠٣ و « الملكة كريستينا Queen Christina (١٩٠٣) بما فيها من دراسة بارعة لشخصية امرأة عصبية شبه مجنونة — يكشف ستريندبرج عن قوة أفكاره المسرحية والبراعة التى أحرزها فى فنه . إن هذه المسرحيات التاريخية الأخيرة تعد من أقوى ما أنتج العصر الحديث فى هذا اللون المسرحى .

* * * *

المسرحيات الواقعية الأخيرة

ولقد كتب سترندبرج فى هذه الفترة مسرحيات تذكرنا إلى حد بعيد بالأسلوب الذى تتسم به المرحلة الوسطى من حياته الأدبية . ويتمثل هذا فى الملهاة الغريبة التى تسمى « هناك جرائم وجـــرائم There are Crimes and Crimes Brott och brott » ، التى نشرت فى عام ١٨٩٩ مع مسرحيه « الوصول Advent » ، تحت عنوان عام : « فى المحكمة العليا — In Higher court Vid Hogre Ratt » ، ويصطبغ موضوع العدالة هنا باتجاه دينى كان قد أفصح عنه من قبل فى مسرحية « مفاتيح الجنة Himmelrikcts ny cklar — The Keys of the kingdom of Heaven » وتدور حوادث مسرحية « هناك جرائم وجرائم » فى باريس ، كما تراها عين الخيال لا الحقيقة . كما إن الحوادث المسرحية تسود فيها عناصر الخيال على عناصر الواقع والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى « موريس Maurice » المؤلف المسرحى الذى عانى الفقر سنين عدة ويأمل الآن نجاح مسرحية له ستخرج عما قريب . ولقد تفانت عشيقته « چان Jeanne » فى حبه ، وأنجب منها بنتاً تسمى ماريون هى موضع رعايتها وإعزازهما . وفى عشية انتصاره يقابل « هنريت Henriette » عشيقة صديقه أدولف Adolphe » وتدفعه عاطفة جامحة إلى الفرار معها . ورغم هذا فكانت الفتاة « ماريون Marion » عقبة فى سبيل سعادتها ، وعندما تموت هذه الفتاة يتهم موريس هنريت بقتلها ، بينما تحوم الشبهة حوله . ولقد قلبت له الدنيا ظهر المجن ، بعدما بدا منها من تباشير الأمل ، ولا ينكشف الأمر إلا فى النهاية بأن ماريون ماتت ميتة طبيعية ، مما أنقذه من المفازع والأهوال التى تردى فيها . إن المسرحية كلها بالطبع عبارة عن دراسة انطباعية للفكر ، كما أن خاتمتها التهكمية ، التى يوافق فيها موريس أن يقسم حياته بين الصلاة والتعبد وبين تقبل المتع الدنيوية التى عادت إليه — خاتمة أحكم تصميمها سترندبرج .

ويرتبط فى ذهننا مع هذه المسرحية مسرحية أخرى هى « الوصول » (١٨٩٩) التى تبعد كلية عن أى أثر من آثار الواقعية وتزخر بالرمزية السويدنبورجية أما الشخصيات الرئيسية فهى من ناحية قاض وسيدة عجوز شريرى الطبع يسيران مع الشيطان الذى يشعر بألم المهمة الملقاة على عاتقه ، ويصحبها كذلك من الناحيه الأخرى طفلان يلعبان مع زميل لهما هو فى الحقيقة المسيح عند ما كان طفلا . ويسود هذه المسرحية جو يشبه الأحلام ، فنحن بعيدون كل البعد عن عالم الواقع ، أنه عالم السحر حيث تمر الأشياء خلال حوائط صلبة على ما يبدو . فى مشهد البلاط الملكى : « يدق الجرس . يدق الحاجب على المنضدة . تشد كل الكراسى فى الحال إلى المنضدة . يفتح الإنجيل . تضاء الشموع على المنضدة » .

فريد فى تأثيره هو مشهد رقصة الشياطين الرهيبة حيث يبدو فيها الأمير ، والشيطان نفسه ، ومدير تشريفات إبليس . ويتلكأ الأمير فى الاشتراك فى هذا الحفل التنكرى :

مدير التشريفات : حاول أن تفعل أى شئ إلا ما تجبر عليه ، وستشعر بنزاع نفسى لا تدرك كنهه .

الأمير : ماذا تعنى بهذا ؟

مدير التشريفات : إن هذا يعنى أنه لن يتسنى لك على حين فجأة أن تغير من حقيقة نفسك : وأنت الآن الشخص الذى كنت تريده من زمن .

وينتمى إلى مجموعة أعماله فى هذه الفترة عدد من المسرحيات تسمى مسرحيات الغرفة Chamber Plays ولقد كتبها سترندبرج خاصة لمسرح أوجست فالك الصغير فى ستوكهلم — وهو مبنى صغير جداً لا يسع إلا عدداً قليلا من النظارة وأصبح مسرحا يتلائم كل الملائمة لعرض هذا النوع من مسرحيات سترندبرج . ولقد سعى سترندبرج فى هذه المسرحيات إلى تحقيق حلمه الأول بتقديم عرض

مستمر دون توقف أو استراحة بين الفصول ، كما تابع باضطراد ما يتميز به من خلق مناظر تتمشى مع حوادث المسرحية وضغط المناظر إلى عدد قليل يمكن استبداله بسرعة مع استخدام القليل من المهمات المسرحية Stage properties مما يحتاج إليه فقط ودون أية زيادة ، لتبيان الوسط الذى ينتمى إليه الشخوص .

وتتميز مسرحية « الرعد The Thunderstorm — Ovader » - التى طبعت عام ١٩٠٧ - بتقديم صورة مؤثرة للشيخوخة ممثلة فى شخصية «السيد» الذى يعيش الآن فى جانب من منزل كان يعيش فيه من قبل سعيدا مع زوجته السابقة « جردا » Gerda وتتسلط صورتها على خياله ، وشيئاً فشيئاً تفقد هذه الصورة قوتها كلما نزلت مشاعره إلى التسليم بالأمر الواقع . ونجد فى طريقة معالجة هذه المسرحية تشابها مع أسلوب برانديللو فى عرض شخوص وحوادث من وجهات نظر متعددة .

ومن هذا النوع من المسرحية نجد « بعد الحريق ، أو رماد البيت - Tomten After The Fire, or, The Burned Lot » التى طبعت عام ١٩٠٧ . وكما أن الحوادث فى مسرحية « الرعد » تدور فى منزل من شقق عديدة ، فإن المشاهد الخلفية تتكون هنا من حطام منزل هدمه الحريق يقع فى شارع ، ينطبق عليه ما قاله أندرسون البناء إلى المخبر ، من أنه يتسم بصفة غريبة وهى أن الناس الذين يتركونه لابدو أن يعودوا إليه ثانية . « إننا نسميه المستنقع The Bog » هكذا يقول : « وكلنا يكره أحدنا الآخر ، ويرتاب فيه ويهينه ، ويعذبه . » لقد أطلق الحريق الإشاعات وتطورت الإشاعات إلى اتهامات ، إن كل ما هو عفن قد انكشف للعيان ، وترمز إلى هذا كومة حقيرة من الأشياء التى أنقذت من النيران ، كومة عارية لأعين الناظرين . ويبرز فى هذه الصورة « الغريب » — وهو يمثل سترندبرج نفسه — وهو يسير متأملا حطام عالمه هذا وعليه سيماء الحكمة والفلسفة .

وفى هذه السنوات استعرض ستراندبرج فى ذهنه مشاكل الحياة الأساسية تارة فى صورة قاتمة ، وتارة فى صورة يتقطع فيها وميض الضوء . ففى « عيد الفصح Easter — Pask » (١٩٠١) تسود الروح الدينية ، وتنقشع ظلمة الشتاء وزمهريره وظلمة النفس المنقبضة ، نفس إليس Elis التى تئن تحت وطأة شعور بالإثم من جراء أفعال والده وتنقشع هذه الظلمة القاتمة عندما تهل فى حياته شمس الربيع الدافئة . لكن هذه الظلمة حالكة فى المسرحية الرهيبة « رقصة الموت The Dance of Death — Dodsdansen » (١٩٠١) التى يعتبرها بعض النقاد بحق أعظم أعمال ستراندبرج . فهنا فى قلعة منعزلة عاش إدجار قائد المدفعية وزوجته « إليس » خمسة وعشرين عاما ، وكل منهما يبغض الآخر بغضاً مقيتاً بل يتمنى موته . وتغشى بيتهم الشياطين ، وعندما يأتى كيرت Kurt صديق إدجار إلى هذا البيت يسيطر عليه جو الشر هذا ، فيقع فى حب زوجة صديقه ويشترك معها فى تدبير مؤامرة للقضاء على زوجها . ومع ذلك ، وفى أثناء صدمة من الصدمات تطرأ على إدجار نظرة جديدة للحياة فيدرك أخطاءه ويسعى للوفاق والوئام . وهكذا ينتهى الجزء الأول من المسرحية ويبين الجزء الثانى النصر النهائى الذى أحرزته الزوجة . فدون رحمة ولا شفقة تدفع إدجار إلى حتفه ـ وإن كان شعور الشك المر ينتابها أثناء هذا العمل ذاته .

إليس : أتلاحظ الهدوء الذى يخيم على البيت الآن ؟ هدوء الموت العجيب ، عجيب كشعور القلق الذى يحيط مقدم طفل إلى هذا العالم . إننى أسمع هذا السكون — وأرى على الأرض آثار الكرسى الذى حمله بعيداً وأشعر الآن أن حياتى انتهت ، وأننى أسير فى طريق الفناء . . وبينما نتحدث هنا ، خطرت لى صورته عندما كان شاباً صغيراً — لقد رأيته إنى أراه — الآن ، كما كان فى سن العشرين — لابد وإننى أحببت ذاك الرجل !

كيرت: وكرهته ! .

أليس : وكرهته ! أكرم الله مثواه .

* * * *

تطوير لون مسرحي جديد : « مسرحية الأحلام »

ويثير اللون الثالث الذى طوره سترندبرج اهتماما أكثر من غيره وذلك لأنه لون مسرحى جديد تماما . حتى فى مسرحية « الوصول » كان سترندبرج موضوعياً إلى حد ما . أما فى مسرحية « إلى دمشق Till Damaskus — To Damascus » (الجزء الأول والثانى ١٨٩٨ والثالث ١٩٠٤) فإننا نرى شيئاً مختلفا ، إذ هنا مسرح السيريالية الحق ، وعرض مسرحى لشىء ذاتى تماما — عرض مسرحى للأحلام . وقد سار سترندبرج فى نفس هذا الأسلوب المسرحى فى « مسرحية الحلم Ett dromspelt — The Dream Play » (١٩٠٢) ومسرحية «سوناتا والشبح Spoksonaten — The Spook Sonata » (١٩٠٧) .

وفى كتابة هذه المسرحيات كان سترندبرج يسير على هدف وضعه نصب عينيه فلقد صرح بأنه « حاول محاكاة أسلوب الأحلام بما فيه من تفكك وبما فيه من منطقية » .

« كل شىء محتمل ويمكن حدوثه . إن الزمان والمكان لا وجود لهما . فمن أساس واقعى تافه يمكن للخيال أن يبتكر نماذج جديدة : يبتكر عديداً من الذكريات والخبرات والخيالات السابحة والسخافات والأعمال المرتجلة .

إن الشخوص تنقسم ، وتتكاثر ، وتختفى ، وتتجمد ، وتبهت وتتضح معالمها . ولكن شعوراً واحداً يسيطر عليها جميعاً : شعور الحالم . وفى هذا لا وجود لأسرار ، أو متناقضات ، أو قوانين أو نوازع الضمير . كما لا يوجد هنا إدانه

أو إعفاء ، بل مجرد سرد لقصة . وبما أن الحلم غالباً ما يكون مؤلما ، وقلما كان سارا ، فإن القصة تسرى فيها رنة الأسى والعطف على المخلوقات . ويلعب النوم ، رغم تحريره لنا من قيود الواقع ، دوراً مؤلما فى غالب الأحوال . وعندما يبلغ الألم أقصاه ، يستيقظ الإنسان ليلائم نفسه مع الواقع ، الذى يكون رغم مرارته أسعد حالا من عذاب الأحلام . »

من العبث وصف قصص هذه المسرحيات بما فيها من تنوع كبير . وتبدأ مسرحية الحلم بمحاولة بين صانع زجاج وابنته وهما ينظران إلى قلعة يزيد علوها باستمرار لأنهما قد وضعا فيها سمادا ولذا ينبغى « أن يبدو عليهما الازدهار ؛ لأن الصيف قد ولى أكثر من منتصفه » ثم يعرض لنا بعد ذلك ضابط وأمه المريضة ، ولا يمضى وقت طويل حتى يزدحم المسرح بخليط عجيب من الشخصيات المتباينة ، من مغن إلى عاملة باب ، إلى موزع للإعلانات . ويدخل وسط هذا العجيج الملقن ويتبعه محام وفرقة باليه . ونجد الشعراء وعمال المناجم وشخوصا تمثل الدين والفلسفة والطب اختلط حابلها بنابلها بطريقة مزعجة . إلا أن وراء هذه الشخوص تقف شخصية الحالم نفسه وهو يرى الشر وقد نجم عن تدخل الذكاء الصرف فى أعمال الجسد .

ويسود جو مماثل مسرحية « سوناتا الشبح » حيث يبدو شبح بائعة لبن وشبح قنصل ومومياء زوجة القائد . إننا هنا فى عالم الأشباح لا يحد من هوله وواقعيته أنه من فعل الأوهام والخيال . إنه عالم الأوهام ، والذنوب ، والآلام والموت ، لا يضفى عليه سوى الإيمان بصيصا من النور . ويحيط الشباب والكهول على السواء جو من الشر . وعلى الرغم من أن الحركة المسرحية تنتهى بمنظر غريب تختفى فيه الغرفة وتحل محلها جزيرة الموت لبوكلين بينما يسمع صوت الموسيقى الهادئ الرقيق الحزين آتيا من بعد ، إلا أن الجو يوحى بالتشاؤم الذى لا يخفف من حدته سوى نوع من التسليم البوذى بعذاب الجسد . أما الطالب الشاب أركنهولتز

وحبيبته Arkenholtz فقد شلتهم المفازع عن الحركة كما حدث مع هاميل الـكهل والمرأة العجوز التى كانت يوما ما حبيبته .

وترتبط مسرحية « البجع الأبيض Svanevit — Swanwhite » التى طبعت عام ١٩٠٢ ارتباطا وثيقا بالمسرحيات السالفة الذكر . وهى تدور حول عالم الجان والخرافة fairy - tale ويبرز فيها بوضوح أثر ماترلنك Maeterlinck . وتعد من أنجح مسرحيات سترندبرج من الناحية التمثيلية وتستبدل الحلم السار بكابوس مفزع مصورة البجع الأبيض الصغير والأمير بكل عطف ، وإن كنا نلمس فيهـا البعد عن الواقع الذى تتميز به المسرحيات الأخرى . ويمـكن أن نضع فى صفها مسرحية مماثلة تدور حول القصص الشعبى وتسمى « تاج العروس The Bridal Crown » ـ وتقص هـذه الأسطورة الشعبية حب راع وراعيـــة قد فصل بينهما نزاع عائلى ولـكن يستمر حبهما المتـــبادل وسط عالم يقطنه خليط من شخوص بشرية وشخوص خارقة للطبيعة .

وفى هـذه المسرحيات ، كما فى الأعمال التى كتبها ستريندبرج فى السنين العاصفة من حياته الأدبية ، يكشف عن مقدرة لا يكاد يرقى إليها أحد سواه فى مسرح القرن التاسع عشر . حتى وإن قارناه بإبسن فإن أثر هـذه المقدرة يظل واضحا وأكيداً . وفى الحقيقة أن هذه المقارنة تؤثر على مركز إبسن لاستريندبرج . وليس هناك من شك فى أن المؤلف النرويجى أكثر صقلا وأطول باعا من الناحية الفنية ، بينما يبدو الـكاتب السويدى متخبطا على غير هدى إلا أن الحقيقة الماثلة هى أنه بعد قراءة أو مشاهدة مسرحيات ستريندبرج تبدو لنا مسرحيات إبسن مملة جداً ، يعوزها النضوج وجمـال الشـكل ، وعمق المشاعر والأفـكار . فما بدأ لنا صلبا كالجرانيت صار هشا ناعما كالجير . فبينما تبدو مشاهد إبسن عادية فى بعض الأحيان ، نجد مشاهد ستريندبرج تتسم بالغرابة والخيال الخارق المحموم . كما تكاد شخوصه تـكون كائنات خارقة للطبيعة ، وتفوق براعته فى رسم شخوص الرجال مهارة إبسن فى تصوير الشخوص النسائية .

وإن كان من المؤكد أن إبسن كتب أعمالا تلقى نجاحا أكبر من ناحية الإنتاج المسرحى التجارى ، وأن معظم مسرحيات سترندبرج قد تبقى مجرد متعة كمالية لعامة الناس ، فإن مسرحياته الأخيرة تفوق مسرحيات إبسن فيما تتصف به من خيال وأفكار . ونخص بالذكر ثلاثة أشياء قام بها سترندبرج . فأولا بالتركيز الفائق الذى تتسم به المسرحيات التى كتبها فى المرحلة الوسطى من حياته الأدبيه ، بين قصور إبسن حتى فى مسرحياته الواقعية المحبوكة عن تحقيق هذا الغرض الهام . وثانيا ، وصل سترندبرج إلى ما بلغه غيره فى محاولة كتابة مأساة اجتماعية حديثة . وثالثا ، بلغ فى أعماله الأخيرة ما كان يظن استحالة تحقيقه - فى كتابة مسرحيات ذاتية صرفة بالفعل وفى المدى الواسع الذى مارس فيه الكتابة نجده ينتقل من تقفى أثر الرومانتيكية الأولى ، إلى الواقعية ، وإلى الطبيعية Naturalism ، إلى التعبيرية وإلى السيريالية ، وإلى الوجودية . ولا يعدله مؤلف آخر فى اتساع مجال نشاطه هذا أو فيما تثيره كتاباته من استفزاز . وفى سترندبرج يتلخص تاريخ المسرح من ١٨٠٠ حتى الوقت الحاضر .

الفصل الثالث

المسرح الحـــر فى ألمـانيا

لم ينضب معين القوة التى أنتجت شيللر وجيته والتى رعت أعمال هيبل ولودفيج وفاجنر ، فقد رحبت ألمـانيا بمقدم جرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann الذى لا يكاد يقل فى مقدرته إلا نذرا يسيرا عن كبار الـكتاب الاسكنديناويين .

وتدين عبقريته إلى حد كبير إلى الفرص التى فتحهـا أمامه المسرح الحـــر Freie Buhne ، هـذا المسرح الذى ماكان لينشأ لولا همة أوتوبراهم Otto Brahm الذى قدم للجمهور مسرحية « الأشباح » لإبسن كأول إنتاج له . وبالرغم من أن هذه المغامرة قدر لها الاستمرار ثلاث مواسم تمثيلية فقط ، إلا أن الحماسة التى خلقتها كان أقوى أثرا من جهودها المسرحية الذاتية فنتج عن الاقتداء المباشر بهـا المسرح الشعبى الحـــر Freie Volksbuhne الذى أنشأه برونوفيلى Bruno Wille سنة ١٨٩٠ . وأنشأ هذا المخرج المسرح الحر الجديد سنة ١٨٩٢ . وبعد ذلك فى سنة ١٨٩٥ أفتتح المسرح العمالى فى فينا Workman's Theatre of Vienna على نمط فرقة المسرح الشعبى الحر فى برلين Peoples' Independent Theatre Society of Berlin وهـكذا بفضل الجهود الأولى للمسرح الحر تقبلت المسارح العادية مسرحيات الـكتاب الواقعيين الجدد ، وبفضل هذه الجهود نبع ـ بطريقة غير مباشرة على الأقل ـ نشاط ماكس رينهارد Max Reinhardt المتعدد الألوان .

* * * *

أسلاف هاوبتمان ومعاصروه
Hauptmann's Predecessors and Companions

وعلاوة على الأثر الذى أحدثته هذه الحركة المسرحية على هاوبتمان فإنه تأثر إلى حد كبير بسلفه المباشر من الكتاب المسرحيين . ولقد أشرنا بالذكر لأعمال هيبل ولودفيج ومعاصريهم . وبعدهم بقليل أتى لودفيج أنزينجروبر Ludwig Anzengruber الذى تتركز أهميته أساسا فى عزمه على محاولة تطوير نوع من الحوار المسرحى يتلاءم مع المسرح الواقعى الجديد ، فبينما يعتمد هذا الحوار على أساليب الحديث الدارجة كما نراها فى مختلف مناحى الحياة العادية ، إلا أنه رغم هذا يبتعد عن التواتر الرتيب الذى ينشأ عن محاولة تسجيل اللغة الدارجة بطريقة فوتوغرافية .

أما فى البناء المسرحى فتستمد مسرحيات لودفيج أنزينجروبر أصولها من المسرحيات الشعبية التى تميل نوعا ما إلى الميلودراما المسماة القطعة الشعبية النمسوية Wiener Volksstuck ، والتى استمد منها وسائل الاثارة المفتعلة ، وتفكك البناء المسرحى ، والتغيير السريع فى المشاهد . وبعد ذلك نرى حبه للموسيقى التى تبدو أحيانا مجرد شىء تصويرى ، وتبدو أحيانا أخرى عنصرا فى صلب المسرحية ذاتها . وعلى أى حال ، فإن اهتمامه الأساسى هو تطوير لون واقعى من ألوان التعبير المسرحى يسير إلى حد ما على نمط التجارب التى أتمها قبله بجيل من الزمان هيبل ولودفيج .

ما الموضوعات التى أعالجها فتعددة الألوان . وأول مسرحية له من هذا النوع هى « قسيس كرتشفلد Der Pfaner von kirchfeld — The Kirchfeld Priest » (١٨٧٠) التى تعالج موضوعا دينيا يتعلق براعى كنيسة مثالى شاب يسمى « هيل Hell » ، وهو يكافح ضد كبار رجال الكنيسة ورجل من علية القوم

يدعى « الكونت فنستربرج Finsterberg » . وبعد أن أدخل فى خدمته فتاة تسمى آنا لاكته ألسنة جيران السوء وأبعد عن عمله الدينى ، إلا أنه ينتفض من يأسه ، ويعزم على مواصلة كفاحه الطيب . أما فى مسرحية « العود أحمد Heimg funden-Home at last » (١٨٨٥) فإنه يقدم لنا الدكتور « هامر Hammer » بطل المسرحية الذى يهجر أمه العجوز ليكرس نفسه لجمع المال . وعند ما يفلس ويهم بالانتحار يقنعه البعض بضرورة العودة إلى منبت رأسه وهناك بين مشاهد بلدته ينعم براحة البال . وكثيراً ما نجد نغمة الفكاهة الساخرة كما نرى فى مسرحية « وخز الضمير Der G'wissensuurm — the Worm of Conscience » (١٨٧٤) بما فيها من شخصية الفلاح العجوز جرطوفر ، وصهره الفقير دستيرر وإبنته غير الشرعية « ليز هورلاكر Horlacher » الفتاة المرحة الذكية ويتسم بالحيوية والخيال الحق ذاك المشهد الذى نرى فيه هذا الفلاح بعد أن اقتنع أن من واجبه زيارة الفتاة التى هتك عرضها أيام شبابه ، فيذهب ليجدها أصبحت أما سليطة لها من الأولاد اثنا عشر . وعلى كل ، كان هذا المؤلف أكثر ميلا لمعالجـــة الموضوعات الميلودرامية التى تزخر بالحوادث المثيرة أو الكوارث المدلهمة . ويصدق هذا على مسرحية « الحانث بالعهد Der Mein ei d baver — the Perjurer » (١٨٧١) التى تدور قصتهـا الرئيسية حول خيانة العهد التى أدت إلى اغتصاب الشرير فرنر ميراث فرونى الشرعى . وتتضمن هذه المسرحية بجانب هذه القصة الرومانتيكية القاتمة مشاهد لا تقل كآبة تدور فى الجبال بين أوكار المهربين . وتتجلى هذه الصفات فى شكل آخر فى المسرحية ذات العنوان الساخر « الانتحار المزدوج Der Doppelselbstmord — The Double Suicide » (١٨٧٥) حيث نجد حبيبين من الريف اضطرتهما ظروف حياتهما للإنتحار سويا . وهذه هى نفس الروح التى تسود أشهر مسرحيات أنزنجروبر « الوصية الرابعة Das Vierte Gebot — The Fourth Commandment »

(١٨٧٧) وهى مسرحية وضع أوتو براهم يده عليها بتلهف وشغف عند ما افتتح «المسرح الحر» وذلك لما فيها من هجوم مرير على كبت الكبار لروح الشباب. وظهر فى هذه المسرحية لأول مرة موضوع استغله الكتاب الواقعيون الذين أتوا فى نهاية القرن التاسع عشر، ألا وهو ما نسميه بموضوع الأجيال « Generations theme » .

وفى نفس هذه السنة التى ظهرت فيها « الوصية الرابعة » قدم كاتبان ناشئان هما « أرنو هولز Arno Holz » و « جوهان شلاف Johannes Schlaf » إلى جمهور المسرح الحر فى برلين مسرحية تدعى « عائلة سيلك Die Familie Selick The Selicke Family » (١٨٩٠) ويسود الشقاء هذه المسرحية ، إذ تتكون العائلة من أم خائرة العزيمة لا هم لها سوى رعاية ابنتها الصغرى التى تسير إلى منيتها ، وأب سكير ، وفتاة اضطرت إلى فسخ خطوبتها من أجل والديها . ولقد دخلت « الطبيعية Naturalism » بهذا إلى المسرح الألمانى فى أقتم صورها . وتسود نفس الروح مسرحية « السيد أولز Meister Olze — Master Olze » (١٨٩٢) وهى مسرحية تعرض صورة معذبة لشخصية مجرم ، وبهذا تكون نموذجا آخر « للمسرحية الطبيعية Naturalistic-drama » .

وخلال تلك السنوات اتبع آخرون عن تلهف أو خبث أساليب مشابهة . ونلاحظ فى « ماكس هالب Max Halbe » مقدرة مسرحية تفوق معظم أقرانه . ويصور فى مسرحية « المحدث Emporkommling — The Upstart » (١٨٨٩) أبا صارما عنيدا يدمر حياة ابنه لا ابنته — وتذكرنا شخصية الابن بانطونى فى مسرحية هيبل المسماه « مريم المجدلية » . وأعظم مسرحيات « هالب Halbe » أثراً لم تظهر إلا فى العقد التاسع من القرن التاسع عشر وهى « الثلج العائم The Ice Floe-Der Eisgang » (١٨٩٢) و « الشباب Jugend-Youth » (١٨٩٣) وأمنا الأرض « Mutter Erde — Mother Earth » (١٨٩٧) . ويخيم

خطر الوراثة على الحبيبين – بول وأنطوانيت – فى أولى هـذه المسرحيات التى ترزح تحت كاهل الموضوعات الجادة التى تعالجها . وتتضمن المسرحية آراء اجتماعية ممثلة فى الصراع بين الأب والابن . أما مسرحية « الشباب » فتدور حول قصة مرعبة لفتاة تسمى « انخن Annchen » تقع فى حب طالب شاب ، ويقتلها أخ غير شقيق لها يدعى « أماندوس Amandus » وهو شاب مغفل صوب بندقيته على حبيب أخته فأخطأت الرصاصة طريقها وقضت على أخته .

أما فى المسرحية الثالثة فإن الحب الرومانتيكى ينتقل من الشباب إلى الرجولة ولا ينتج عن هذا إلا المرارة والخيبة . وتنتهى حوادث المسرحية بالانتحار المزدوج كالعادة . ولا تقل عنفاً الموضوعات الكئيبة التى عالجتها كل من مسرحيتى « الرايخ بعد الف سنة The Thousand-year Reich — Die tausendijahrige (١٩٠٠) و « النهير The Stream-Der Strom (١٩٠٣) . وعلى الرغم من أن هالب يتصف ببعض المقدرة ، وإن أثره كان كبيراً لدرجة اقتداء كثيرين به فى هذه السنوات التى كان يتشكل فيها المسرح الألمانى فإن الاحتمال ضئيل الآن – بعد أن فقدت طبيعته القاتمة قوتها – فى أن يتعدى ذكر الناس له أكثر من كونه كاتباً خبا أثره بمضى زمانه . وكل مايمكن ذكره هو إفاضته فى الدفاع عن الفقراء ، وإن كان هذا الدفاع أحياناً يتسم ببعض السذاجة والسطحية كما نرى فى مسرحية « الدنيا العادلة The Just World — Die Gerechte Welt (١٨٩٧) حيث يقابل بطريقة مصطنعة ، بؤس « هوجل » الميكانيكى البسيط وأخته « آن » بالمكائد الشريرة التى يدبرها اخوان « جروسمان » الرأسماليين .

ومن بين هؤلاء الكتاب الثوريين الذين كان تطرف أغلبيتهم سببا فى اقتصاد أثر كتاباتهم على دوائر محدودة ، نخص بالذكر اثنين وقع على كاهلها تعميم أثر المسرحية الطبيعية التى تعالج مشاكل اجتماعية Naturalistic problem play أولهما هرمان سودرمان Hermann Sudermann الذى أشادت به الدوائر المسرحية

كأحـــد عظماء المسرح الواقعى فى تلك الأيام ، ولكن الزمن قلب له ظهر المجن وانحدرت مكانته لدرجة مؤسفة ، وإن كان جاداً فى أهدافه إلا أننا نرى أنه ضحى بأصالة مقاصده فى سبيل التأثيرات المسرحية ، والزيف الذى لم يبد بجلاء لمعاصريه أبرزت السنون المتعاقبة معالمه فى صراحة ووضوح .

ولقد حظى بتقدير كبير أثر ظهور أولى مسرحياته التى تدعى « الشرف Die Ehre-The Honour (١٨٨٩) وأنها لخطوة جريئة منه بالفعل أن يعرضها على مسرح عام بدلا من عرضها على مسرح من المسارح الحرة . وتهدف هذه المسرحية فى أسلوب مثير ، إلى تصوير الهوة الساحقة بين آراء الطبقة المتوسطة والطبقة العمالية وليس هناك مايدعو للدهشة فى مناقشة موضوع لم يفقد أثره بعد فى ألمانيا ، ولانجد فى هذا تخيلا ، بل تطويراً عادياً للشخوص ، ولكن الذى لاجدال فيه هو أن هذا المؤلف الشاب بماله من ثاقب نظر استغل مشكلة كانت تستحوذ على اهتمام الجماهير وشغفهم فى ذلك الوقت .

وإذا كان فى هذه المسرحية قد تصدى بالتهكم على النظم الاجتماعية فى عصره ، فإنه هاجم الفساد المتفشى فى محيط الطبقة الارستقراطية فى مسرحيته الثانية التى تسمى « تدمير سودوم The Destruction of Sodom-Sodom Eude » (١٨٩١) . وبطل هذه المسرحية فنان تستحوذ على لبه امرأة غنية وتفسد أخلاقه ويسبب بهذا شقاءاً لكثير من أصحابه وهو يهوى رويداً رويدا إلى مستوى أخلاقى منحط وتشاء العدالة الآلهية أن يموت بعد مشهد يندم فيه على مافعل ، وهكذا تنتهى المسرحية ، التى نلمح فى بعض أجزائها الصدق ، كما تتسم أجزاء أخرى بالركاكة والتلفيق ولم تحظ هذه المسرحية إلا بقدر معقول من النجاح ، كما أنها لم تلفت الأنظار إلى سودرمان كما فعلت المسرحية التى ذاع صيتها يوما ما ، والتى عدت فى منزلة « غادة الكاميليا » بالنسبة للعقد التاسع من القرن التاسع عشر ، ونعنى بها مسرحية « البيت Die Hoimat — The Home (١٨٩٣) التى كانت تمثل دائماً تحت اسم «ماجده

Magda وتدور المسرحية حول فتاة ثارت على قيم عائلتها الأخلاقية بما فيها من تزمت ، واشتقت لنفسها طريقاً فى الحياة كمغنية . ودخلت فى علاقة غرامية مع أحد وجهاء قومها فوضعت منه إبناً سفاحاً . وهنا يطلب والدها فى أسلوب ميلودرامى أن تتزوج بهذا الرجل الذى سلبها عفافها ، وعند رفضها تصيبه نوبة من الشلل يموت على أثرها .

وكان سودرمان يميل إلى حد كبير لمعالجة الموضوعات التى تدور حول الحب الحرام ، ففى مسرحية « وادى القناعة Das Gluck im Winkel-The Vale of Content » (١٨٩٦) نرى بطلة متزوجة من ناظر مدرسة تقابل حبيبها السابق الذى يحرضها على الهرب من زوجها معه . ووسط عواطف مضطربة متأججة تثق فى زوجها وتسدل الستار على عائلة تحيى حياة سعيدة إلى حد معقول . وأقل حظاً من هذه البطلة الكونتيسة بيتا Countess Beata فى مسرحية « فرحة الحياة The Joy of living — Es Pebe das Leben. » (١٩٠٢) . وكان لها أيضاً حبيب سابق قطعت علاقتها به عندما أصبح صديقاً لزوجها . وتدور معظم القصة المسرحية حول محاولات معقدة لإسكات ألسنة السوء ، وفى النهاية بعدما ثبت نجاح هذه المحاولات تضع « بيتا » دون أى داع السم فى كوبها ، وتموت بعد أن تشرب نخب « فرحة الحياة » .

وتوحى هذه المسرحية الأخيرة أن سودرمان لا يجد مجالا إلى حد ما فى معالجته لحياة الطبقة الأرستقراطية : إن تصويره لا يحظى إلا ببعض الصدق عندما تنتمى شخوصه الرئيسية لفقراء الطبقة الوسطى . وتحظى بقدر معقول من الثناء صورته التى نراها فى مسرحية « معركة الفراشات The Battle of the Butterflies » (١٨٩٥) والتى تصور النضال الباسل الذى قامت به أرملة باسلة تسمى فراو هرجنثيم فى سبيل المحافظة على سمعة أسرتها . وهناك فكاهة ساخرة قوية إلى حد ما فى مسرحية « سقراط ، رفيق العاصفة Der Sturmgeselle Sokrates-Socrates, Companion of the Storm » (١٩٠٣) حيث نرى

الأحلام التى كانت تراود الناس فى ١٨٤٨ عن الديمقراطية ، ونرى رجالا كانوا يسيرون وراء هذه الأحلام فى أيام شبابهم وحماسهم الثورى ، قد تخلوا عن هذه الأحلام بعد أن كبروا وهرموا . ونقترب إلى شعور المأساة فى معالجة سودرمان للحب المشئوم بين چورچ وماريكا فى مسرحية «حريق ليلة صيف Johannis fener (Midsummer Eve's fire) » (١٩٠٠) ، وفى معالجته لموضوع مسرحية « موريتورى Morituri » الذى لا يقل كآبة عن الموضوع السابق . وتتكون هذه المسرحية الأخيرة فعلا من ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد مرتبطة بعضها ببعض : « تيجا Teja » و « فرتشن Fritschen » و « الرجل الأبدى Das Eurige Mannliche (The Eternal Male) » وفى كل منها ينتهى مصير البطل بالموت . وتعالج أولاها قصة محزنة عن ملك من ملوك القوط وقع فى يد القوات البيزنطية بالقرب من فيزوف . ومن هذا الجو البربرى ننتقل من مسرحية فرتشن إلى العالم الحديث حيث يضطر ضابط صغير إلى مبارزة تنتهى بموته كما نعلم ، أما فى المسرحية الثالثة فيموت البطل بسبب مزاح صرف .

وإن كانت عبقرية سودرمان لا تصل إلى مستوى إبسن وسترندبرج بأية حال من الأحوال ، إلا أن النقاد ومؤرخى المسرح لم يولوه ما يستحق من تقدير . وقد يكون جل سعيه النجاح المادى ولكن المسرح فى حاجة إلى رجال يتمشون مع ميول الجمهور ، وفى الوقت نفسه لا يقتصر عزمهم على تزويده بمجرد التسلية فحسب .

وإنه لمما لا جدال فيه أن معالجته المشاكل المعاصرة فى أسلوب عاطفى بدت فى أكثر الأحيان سطحية ، هذا إذا ما قورنت بالآراء الجريئة التى عرضها أمثال أتوأريخ هارتليبن Otto Erich Hartleben وچورچ هرشفيلد (George Hirschfield) . وتتصدى الأولى لموضوع الآراء الأخلاقية بروح متسائلة بل ومتحررة تماما ، ونجد بالفعل فى مسرحية « الطلب الأخلاقى The Moral

« ماجدة » كبطلة « Demand » (١٨٩٦) أن البطلة — وهى مغنية — تهزأ من حبيبها عند ما يحثها على الزواج منه ، مفضلة حياة حرة طليقة على قيود الزواج . ومثل هارتليبن مثل كثير من زملائه الكتاب فى التفكير فى حرمان الشباب ، تحت ضغط الظروف الاقتصادية ، من الزواج إلا بعد أن يصل بهم السن إلى درجة تكون فيها عواطفهم الطبيعية قد تلونت وتبلورت . وبدأ اهتمامه بهذا الموضوع فى مسرحية « تعلم من أجل الزواج « Die Erziechurng Zur Ehe — Educaton for marriage (١٨٩٣).

أما فى مسرحية « كرنفال الحب أو عيد الزهور «Rosenmontag — Rose Monday, or Love's Carnival» (١٩٠٠) فإنه يتصدى بالهجوم على النظام العسكرى البروسى بعرضه ضابطا شاباً يندفع رغما منه إلى إطلاق الرصاص على محبوبته لأن زملاءه تحدثوا بما يشين شرفها . وتسود هذه الروح المتسائلة فى معالجته للحياة الاجتماعية برمتها فى أهم مسرحية له ، ألا وهى «حنا ياجرت Hanna Jagert » (١٨٩٣) حيث يتتبع نضال فتاة فقيرة وهى تنتقل من التشدق بالاشتراكية فى الشوارع إلى أحاديث الأرستقراط المهذبة فى قاعات الاستقبال . وتعتمد مكانة چورچ هرشفيلد بين هذه الجماعة من الكتاب على مهارته الفنية ومحاولاته المسرحية من ناحية ، وعلى قدرته على تصوير مجتمع عصره فى أسلوب دقيق واضح المعالم . وتبدو روحه الميالة للمحاولة والتجربة فى مسرحية «آچنس چوردان Agnes Jordan (١٨٩٨) وهى أول مسرحية حاول فيها الطريقة التى شاعت بعد ذلك بين كتاب القرن العشرين ، وهى عرض مصير أسرة من الأسر خلال مرور السنين وتعاقبها فيقع الفصل الأول لهذه المسرحية فى ١٨٦٥ ، وتبدو أمامنا هذه الفتاة الشابة المتفائلة وهى تمر خلال منتصف العمر بعد أن تحطم الكثير من آمالها (بمشاهد فى ١٨٧٣ و ١٨٨٢) حتى تصل إلى هدوء الشيخوخة فى ١٨٩٦ . أما فى المسرحية ذات الفصل الواحد « فى البيت Zu Hause — At Home » (١٨٩٣) فيكشف هرشفيلد عن

مقدرة كبيرة فى عرض ما يدور فى البيوت والعائلات : فهو يصور فى أسلوب ـ وإن كان متقبضا إلا أنه خالد الأثر ـ مصير عائلة دورجنز Doergens وهو تاجر طيب القلب مكافح ، يعيش مع زوجة أنانية وابنة كسيحة لدرجة تستحق الرثاء وابن وضيع النفس . وتسود نفس الروح مسرحية « الأمهات — Die Mutter » The Mothers» (١٨٩٥) وهى تدور حول فنان شاب يأتى إلى محيط عائلته بعشيقة دون مستواه الاجتماعى وبعد أن تتدبر عواقب الأمور بشكل يدل على ثاقب بصر أكثر من المعتاد ، يستقر فى عزمها أنها لن تكون إلا عالة عليه ، ودون أن يدرى بأن فى أحشائها طفلا له ، ترحل عن داره بطريقة مؤثرة .

ويجدر بنا عند ذكر هؤلاء الكتاب أن نشير إلى ماكس دريير Max Dreyer وذلك للطريقة التى استقصى بها إمكانيات ما نسميه المسرحية ذات الجو الواقعى كما نرى فى « ضجعة الشتاء Winterschlaf (Hibernation) » (١٨٩٥) وكذلك لتوسيعه نطاق مسرحية المشكلات الاجتماعية إلى ميدان الفكر الفلسفى . أما مسرحيته التى تدعى « معلم تحت التمرين Der Probekandidat - The Practice Teacher (١٨٩٩) فهى من أولى المسرحيات التى عالجت فى لغات عدة مشاكل تربوية . وبطل هذه المسرحية الدكتور هايتمان معلم أحياء شاب يجد نفسه بين أمرين إما أن يعبث بالحقيقة ويتخلى عن آراء داروين عن أصل الكون ، أو يفقد وظيفته وتذكرنا هذه المسرحية بمسرحية أتو أرنست شمدت Otto Ernest Schmidt المسماة « المعلم فلاشمان Flachmann de Erzieher (Flashmann the Teacher) » (١٩٠٠) وهى تعالج الحياة المدرسية فى أسلوب فكه بارع . ولقد أصاب دريير بعض الشهرة بمسرحيته « الثلاثة : Drei (Three) » (١٨٩٢) وهى مسرحية تستحق بعض التقدير بالفعل ، وتستمد عنوانها من الثالوث الذى يتكون من الأديب العصبى كارل جنزمر وزوجته سوزان وصديقه هانز . ويتابع

دريير موضوعه ببراعة مبينا كيف وقعت سوزان فى حب هانز بسبب الشكوك التى أفصح عنها زوجها ، إلا أنه عندما تسدل الستار ، لا يبقى فى أذهاننا أثر دائم وذلك راجع إلى حد كبير للعاطفية الواقعية التى يصطبغ بها كثير من حوادث هذه المسرحية .

وعلى الرغم من أن لودفيج فيولدا Ludwig Fulda لم يقع تحت تأثير الآراء الإبسنية المعاصرة فإنه حاول بطريقته الخاصة معالجة الأسلوب الواقعى . فمسرحية الرفقاء Die Kamaraden — The Comrades (١٨٩٤) تهكم ممتع على «المرأة الجديدة » فى طريقة تكاد تحاكى موليير ، فعندما تترك السيدة تكلا هلدبراند ؛ زوجة التاجر الثرى منزلها لأنه يقيد روحها لا تحصل إلا على الطلاق والشجن عندما ترى زوجها يتزوج صديقتها الشابة . وأقل بهجة بكثير مسرحيات فولدا الأولى مثل « الجارية Die Slavkin (The Slave) « (١٨٩٢) و « الفـــردوس المفقـــود Das Vorleren Paradies (The Lost Paradise) « (١٨٩٠) وهى مسرحيات وإن كانت ليست بذات قيمة كبيرة ، إلا أنها ساعدت على توسيع نطاق المسرحية الإجتماعية . ومما هو جدير بالذكر أنه تسنى لهذا المؤلف ، علاوة على كتابته الأعمال السالفة الذكر ؛ أن يكتب مسرحية رومانتيكية تسمى « الطلسم Der Talisman (The Talisman) » (١٨٩٢) وقصة مستمدة من ألف ليلة وليلة كما نرى فى مسرحية « ابن الخليفة Der Sohn des Khalifen — The Caliph's Son « (١٨٩٦) حيث يبدو الهدف الاجتماعى فى ثوب شرقى براق ، أما فى النمسا فإن كارل شونهر Karl Shoenherr سار فى توسيع نطاق المسرح أشواطاً أبعد من هذا وإن كانت أعظم مسرحياته التى كتبت بعد انتهاء القرن التاسع عشر ، عبارة عن مجهودات أشار إليها سلفه من قبل ، أكثر من كونها تجارب جديدة مثيرة ففى مسرحية « حافرو الخشب Die Bildschnitzerm (The Wood Carvers) (١٩٠٠) يكشف عن روحه الساخرة المحزنة بمعالجته قصة زوج يسعى بنفسه إلى

الموت فى سبيل سعادة زوجته وصديق له هو موضع اعزازه وحبه . إن الحياة ومآسيها كانت تستهوى هذا الكاتب — فالجوع يدفع صبياً صغيراً فى مسرحية « القافلة Karrnerlente (Caravan Folk)(١٩٠٤) إلى خيانة والده من أجل رغيف من الخبز وهناك موقف لاذع فى مسرحية « الأرض Erde (Earth) » (١٩٠٧) حيث يأمر فلاح عجوز بإعداد كفنه بينما يتنازع أفراد العائلة على تقسيم متاعه قبل وفاته ، وكما نرى فى مسرحية « الشيطانة » افتتان امرأة برجل كانت تعبث به من أجل زوجها نرى فى مسرحية « مأساة الأطفال Die Kindirtragôdie (The Children Tragedy) » (١٩١٩) أطفالا ثلاثة وهم يلاحظون أمهم فى موقف غرامى . وهكذا تترك فينا كل أعمال شونهر تقريباً طابعاً فريداً من المرارة والشعور بالاستسلام والتعاسة مما يجعلنا لا نطيقه إلا من أجل براعته الأكيدة فى رسم الشخوص . وفى أسلوب عاطفى يكاد يدل على عدم النضوج يعالج معاصره فيلكس دورمان Felix Dôrmann الذى سلطت عليه أضواء قيننا فى يوم ما ، فى مسرحية « ابنه Sein Sôhn (His Son) »(١٨٩٦) قصة مثال شاب لم يجد سبيله إلى هدفه بعد وتتسلط على فكره أن مقدرة والده الفنية كمثال هى التى حالت دون بلوغه مراقى العظمة والشهرة ولقد زود فيلكس الفصل الأخير من مسرحيته بزجاجة السم ليختم به حوادثها .

ويجتمع فى إنتاج مؤلف نمسوى آخر ، هو هرمان باهر Hermann Bahr عناية هاويتمان فى تخير موضوعاته وميل سودرمان إلى الدعاية للآراء الجديدة ويكاد يصل باهر إلى أسلوب شو بما فيه من إمتاع كما هو ظاهر لنا فى مسرحية « جوزفين Josephine » (١٨٩٨) وكان فى استطاعته معالجة المشاكل الاجتماعية فى أسلوب الفكاهة ، كما نرى فى مسرحية « الحفلة الموسيقية Das Konzert. The Concert » (١٩٠٩) التى تعرض قصة موسيقى يحب زوجته رغم سعيه إلى التمتع بغراميات أخرى ، ونجد باهر يسير وراء أهداف جدية فى مسرحيات أخرى

مثل « السيد (Der Meister. The Master » (١٩٠٣) . ويعرض فى هذه المسرحية لدكتور يباهى بذكائه ويسعى إلى السيطرة على العالم الذى يحيط به . ولا تقل أثرا مسرحية « الشخص Das Tahaperl. The Fellow » (١٨٩٧) التى يعرض فيها شخصيتين على طرفى نقيض من بعضهما ، وفى كلا الحالتين نرى الزوجة تصيب شهرة وثراء إحداهما بكتابة الأوبرا ، والأخرى من التمثيل . وتدب الغيرة ويتصدع الحب فى العائلة الأولى ، بينما يرضى الزوج فى العائلة الثانية بالمكاسب التى تترى عليه مما يجلبه جمال زوجته من ثراء ورفاهية .

ومن الطريف أن نلاحظ كثرة معالجة موضوع المرأة الفنانة فى مسرحيات هذا العصر وخاصة فى المسرحيات الألمانية والنمسوية منها : وتجدر الإشارة إلى مسرحية أخرى من هذا النوع هى « الحب الأبدى Ewige Liebe (Eternal Love) (١٨٩٧) للكاتب هرمان فابر Hermann Faber وهى تعالج حب أستاذ شاب بعازفة كان كانت ترغب رغماً عن ميلها إليه أن تحيا حياة مستقلة وأن تشق طريق حياتها بنفسها مثلما تفعل بطلات مسرحيات سودرمان .

ورغم هذا فإن هؤلاء الكتاب يبدون ضئيلى الشأن إذا ما قورنوا بالكاتب الألمانى ويدكيند Wedekind والكاتب النمساوى شنتزلر Schnitzler وحتى هؤلاء يجب أن يفسحوا الطريق لمؤلف أعظم شأناً منهم ألا وهو هاوبتمان Hauptmann . ومع فرانك ويدكيند نرى المسرحية الواقعية كما هو الحال فى كتابات سترندبرج ، وقد أوشكت أن تحطم قيودها . وهو مثل سترندبرج فى انتقاله من الطبيعة الصرفة إلى المعنويات الرمزية ؛ ففى لحظة نجد أنفسنا فى مواجهة صورة قاسية للعالم المحيط بنا ، وفى لحظة أخرى ندفع إلى عالم الأشباح والأحلام المزعجة . كما أنه يشبه سترندبرج كذلك فى اهتمام مسرحياته البالغ بهذه العلاقات الجنسية التى يرى أنها تسير حياة الرجال بما لها من قوة رهيبة .

ودون شك لن يتسنى لويدكيند أن يكون كاتباً مسرحياً شعبياً ، فلن يستحسن الكثيرون طرقه لمبالغتها فى الصراحة والتعبير الذاتى ، ورغم هذا فإننا عند قراءة مسرحياته لا نستطيع إلا أن نلمس عبقريته حتى وإن افتقرت هذه العبقرية إلى الاتزان الفنى والانسجام الأكيد الذى تنبع منه وحدة العظمة الحقة . ولقد ظهر فى عالم المسرح بمسرحية « عالم الشباب Die junge Welt-The World of Youth » (١٨٩٠) ويكشف فى هذه المسرحية — التى تدور حول أحلام المراهقة فى مدرسة داخلية للبنات — عن الموضوع الذى سيشغل باله طول حياته . وفى العالم التالى أذهل حتى هؤلاء الذين يفيضون حماسة وثورة بمسرحية « يقظة الربيع (Frühlings Ewachen (Spring's Awakening » بما فيها من صراحة تامة وجمال غريب وقسوة لا تخطر على بال ، وبجمعها بين مظاهر الأشياء وواقعها ، بين الواقعية والرمزية ، بين أناشيد الغرام الشاعرية والتصوير المؤلم لأحلام المراهقة . فالانتحار والفرح والشقاء يعرضها فى كلمات متدفقة ملتهبة . وتدور المسرحية أساسا حول حبيبين : أحدهما وهو موريتز ينتحر من كثرة تفكيره فى الجنس الآخر ، والآخر ملكيور الذى يحصل على فتاة هى أم لطفل ، وفى المنظر الأخير لهذه المسرحية الخيالية يأتى ملكيور Milkhior إلى المدافن فيطلب إليه شبح صديقه أن ينتحر ، وتدفعه عن هذه الأفكار شخصية رمزية تدعى الرجل ذا القناع ، تعود به إلى الحياة ثانية . ويخلى عالم المراهقة السبيل فى مسرحية « روح دنيوية (Erdgeist (Earth Spirit » (١٨٩٥) إلى أواخر أيام الشباب . وهنا نجد لولو — وهى بطلة رمزية لهذه المأساة . جعلها شريرة الطبع ، شهوانية — تدفع بقوتها الشيطانية زوجها الأول إلى الموت على أثر صدمة تودى به ، وتدفع الثانى إلى الانتحار ، بينما تقتل الزوج الثالث بعد أن تقع فى غرام ابنه . وقد أكمل ويدكيند هذه المسرحية فى « صندوق باندورا Die Büchse der Pandora (Pandora's Box) » التى طبعت فى ١٩٠٤

والتى تتسم بطابع غريب إذ أن الفصل الأول كتب بالألمانية ، والثانى بالفرنسية والثالث بالانجليزية . وتبدو هذه المرأة الشقية وهى تسير إلى مصير مشئوم حتى وإن تجلى نبل شخصية الكونتيسه جشويتز Contess Geschwitz التى كانت تخلص لها الود . ولا تقل مسرحية « رقصة الموت Totendanz-The Dance of Death » (١٩٠٦) عنفاً فى حوادثها عن المسرحية السابقة ، كذلك لا تقل هذه المسرحيات الثلاث التى يرتبط بعضها ببعض — ألا وهى « مغنى الأوبرا Der Kanmersanger The Tenor » (١٩٠٦) و « موسيقى Musik Music » (١٩٠٧) و « قلعة وترشتين Schloss Wetterstein (Castle Wetterstien) » (١٩١٠) وكذلك تتسم بعنف مماثل مسرحية « الماركيز فون كيث Der Marquis von Keith » (١٩٠١) وفى كل هذه المسرحيات يسيطر الحب الحرام والشهوة ، بينما ينتقل الأسلوب بشكل عنيف غريب من الواقعية إلى الرمزية مع شىء من التخبط والجنون يزيد وضوحاً كلما سارت المسرحية قدما. وفى مسرحيات كويدكيند الأخرى مثل « هكذا الحياة So ist das Leben (Such is Life) » (١٩٠٢) و « كارل هتمان Karl Hetmann » (١٩٠٨) و « شمشون أو العار والغيرة Samson oder Scham und Eirfersucht (Samson or Shame and Jealousy) » (١٩٠٤) و« هرقل Herakles » (١٩١٧) تسيطر هذه الحمى والجنون ، ونسير فى عالم عنيف غريب فيما يعرضه من أحلام الجنس المزعجة . ونحن لانستطيع القول بأن ويدكيند قد أغمط حقه ، على الرغم من أن مشاعره التى كان يمكن أن تكون مناسبة للمأساة قد أصبحت مبعثاً للطرافة فقط لعدم اكتمال نضوج تعبيرها . غير أنه يجب الاعتراف بأن مسرحياته تتضمن مقدرة مضطربة وشعوراً فريداً فى غرابته .

ويسيطر الحب كذلك على كتابات آرثر شنتزلر ولو فى صورة مختلفة اختلافا كبيراً . إن ويدكيند رجل لم يتعد تفكيره حدود العذاب الجنسى الذى يعانيه شاب

شديد الحساسية فى سن الثامنة عشر أو العشرين ، بينما يفكر شنتزلر فى عالم الرجولة وما يصادفه من خيبة الآمال . لقد تخطى بكثير مرحـــلة المراهقة التى استبدت بويدكيند ، لقد تأتت له الحكمة أن يدرك كم يحيطنا من أوهام وكيف أن الحياة دون هذه الأوهام أشد قسوة من الاعتراف الصريح بوجودها . أما بالنسبة للأسلوب فإن ويدكيند كان ذلك الطراز من الفنان الذى يضيق ذرعا بالقديم ويحطم الأساليب الموجودة ، بينما كان شنتزلر من هؤلاء الفنانين الذين يتقبلون هذه الأساليب الموجودة ، ويحاولون إلباسها مضمونا جديدا إذا ماتبينوا عدم كفايتها بالغرض . ومن ناحية أخرى يبدو بناؤه المسرحى باليا متكلفا ، وعلى أى حال فإن قيمة موضوعاته تبدو أكبر من الخواطر الغريبة المضطربة التى سادت مسرحيات ويدكيند الأخيرة . إن ويدكيند يمثل الداعية الثائر العنيف ، بينما يمثل شنتزلر الشاعر العاطفى المستسلم الحزين .

ولقد ظهر فى عالم الأدب بكتابة سلسلة من المسرحيات ذات الفصل الواحد (وإن أردت وصفا أفضل فقل اسكتشات مسرحية) تحت عنوان شامل « أناتول Anatol » (١٨٩٣) ونجد فيها بعض العاطفية والرقة والذكريات اللطيفة التى تثيرها شتى المشاعر . وتبع هذه بمسرحية تدعى « نور الحب Licebelir (Light of Love) » (١٨٩٥) وهى أكثر مسرحياته ذيوعا خارج ألمانيا ، وبطل هذه المسرحية شاب يدعى « فرتز لهيمر Fitz Loheimer » وصلت علاقته الغرامية بامرأة متزوجة تدعى كاترين بايندر حداً خطيرا دفع بصديقه المرح أن يقدمه لفتاة تنتمى إلى الطبقة الوسطى التى قسا عليها الدهر ، تدعى كرستين ، أملا فى أن تشفيه هذه المغازلة من هيامه بتلك المرأة المتزوجة . ويلهو فرتز بكرستين ، ومغازلته العابثة معها يقابلها حب عميق ثار فى ثنايا فؤادها . وفى النهاية يموت فى مبارزته مع ياندر زوج كاترين ، ورويداً رويداً تتبين الحقيقة لكرستين التعسة لقد مات ، ولقد قتل فى سبيل إمرأة أخرى ، إنه لم يترك لها أى خطاب ، وقبل ذهابه

المبارزة لم يذكرها إلا لماما فى معرض الحديث من أشياء أخرى . ومع معرفتها لكل هذا ، فإن وفاءها له جعل الحياة تبدو أمامها دون معنى بدونه ، وعلى حين فجأة تلتفت إلى صديقه ثيودور قائلة :

كرستين : (وقد استولى عليها فجأة عزم وتصميم) ثيودور خذنى ، إليه ـ إننى أريد أن أراه ـ إننى أريد أن أراه مرة أخرى ـ أرى وجهه ـ ثيودور ، خذنى إليه .

ثيودور : (بحركة تنم على التردد) لا ! .

كرستين : لم لا ؟ إنك لا تستطيع أن ترفض بكل تأكيد يمكننى أن أراه ثانية ؟

ثيودور : لقد فات الأوان .

كرستين : فات الأوان ؟ لأرى جثته .. أفات الأوان ؟ نعم .. (لاتدرك ماتقول)

ثيودور : لقد دفن هذا الصباح

كرستين : (بكل فزع) دفن .. وأنا لم أعلم بذلك ؟ لقد أطلقوا عليه الرصاص . ووضعوه فى النعش وحملوه ودفنوه فى الأرض .. وأنا لم أستطع أن أراه ثانية ؟ لقد مات منذ يومين ـ ولم تأت وتخبرنى .

ثيودور : (متأثراً) فى هذين اليومين كنت .. إنك لا تتصورين كل ما .. فكرى بأنه من واجبى أن أخبر والديه ـ وكان على أن أفكر فى أشياء كثيرة ـ ثم إن حالتى الذهنية ذاتها ..

كرستين : حالتك ..

ثيودور : ثم تم كل شئ فى هدوء .. فقط أقرب الأقربين والأصدقاء .

كرستين : أقرب .. ؟ وأنا ـ ؟ ومن أنا ؟

* * * *

ورغم كل هذا تطلب إليه أن يأخذها إلى قبره ، وهناك تموت . أما المسرحية على وجه العموم فإنها رغم واقعيتها تتسم بجو فريد من الشاعرية الحزينة .

وعلى العموم تمثل هذه المسرحية فن شنتزلر أصدق تمثيل . وقبل ذلك بأربع سنين كتبت مسرحية تدور حول الآراء الاجتماعيـــة تسمى : « قصة جنية « Das Mârchen—The Fairy tale (١٨٩١) ونفس الأسلوب يبدو فى : « لعبـــة حرة Friewild-Free Game » (١٨٩٦) و « التراث Das Vesmâchtnes-The Legacy » (١٨٩٧). ويثير الكاتب فى هذه المسرحيات نفس الأسئلة التى يسألها معاصروه : هل يمكن للفتاة التى تخطئ فى شبابها العودة للحياة الشريفة ؟ وما هو الشرف ؟ ولكن هـذه المواضع غريبة فى الأصل عن روح شنتزلر . وغريب كذلك هذا اللون من الدراسة الموضوعية للحالات الجنسية كما يبدو فى « أيـــد محيطة Reigen, Hands around » التى كتبت عام (١٨٩٦-٩٧) وطبعت عام ١٩٠٠ والتى هى صفحات من يوميات طبيب . وأصدق تمثيلا له مسرحية « الببغـاء الأخضر Der Grüne Kakadu (The Green Cockatoo » (١٨٩٨) ومسرحية « الطريق الموحش Der Einsame Weg The Lonely Way » (١٩٠٤) بما تحدثه من أثر غريب . ففيها يسير شنتزلر خطوة للأمام بطريقته الفنية : فالحركة المسرحية تكادتختفى ، بحيث لا نرى أمامنا سوى دراسة موضوعية صرفة لشعور الوحدة الذى ينتابنا فى الشيخوخة ، صوره شنتزلر بمزيج من العطف والحزن . وفى تقصيه لهذا اللون من المسرحية الخالى من الحركة وجد شنتزلر كما فعل معاصره ميترلنك أن المسرحية ذات الفصل الواحد تتلاءم تماما مع عبقريته ، ولذا فإنه صاغ كثيراً من كتاباته التالية فى هذا الشكل المسرحى . وفى « نداء الحياة Der Ruf des Libens-The Call of Life » (١٩٠٥) يعبر تعبيراً أقوى مما نجده فى مسرحياته السابقة عن إيمانه بالحياة ، وفى الترحيب بالخبرة والتجربة ، وإيمانه فى الوقت ذاته بقوة التفانى فى التضحية

وإنكار الذات . وتدور مسرحية : « ساعات الحياة Labendige Stunden Living Hours » (١٠٩١) حول قصة امرأة تنتحر عند ما تدرك أن صحتها العليلة ماضية فى سبيل تحطيم مقدرات ابنها الفنية: ويوضح شنتزلر مغزى وفاتها بكل دقة بعرض صورة متباينة للابن ولرجل أكبر سناً كان حبيب الأم يوماً ما .

وتعتمد مقدرة شنتزلر الخارقة على احتوائها ثلاث صفات . فهو كالعالم يلاحظ بطريقة موضوعية خالية من الهوى ، وهو ساخر يرى سفه الحياة ونذالتها وهو شاعر يفيض قلبه بالعطف وحب الجمال ، والإيمان . ففى لحظة يتسنى له كتابة «أيد محيطة» وفى لحظة أخرى « ساعات الحياة »، وفى لحظة ثالثة يتصدى لدراسات لاذعة فكهة كما فى مسرحية « بين الفصول Zwischanspiel Intermezzo or Interlude » (١٩٠٤) . وخير أعماله يتجلى عندما يدمج هذه الصفات فى مهارة ويصور أعماق النفس البشرية المعقدة ، لا بروح معذبة كما يفعل ستريندبرج ، ولا بصراحة كمعاصريه الألمان ، وإنما فى جو فريد ينبعث منه نغم الحزن والاستسلام . ومسرحيات مثل « الكونتيسة ميزى Komtesse Mizzi» (١٩٠٩) و « المجال الشاسع Das Weite Land-The Vast Domain » (١٩١٠) تعطيه فرصة كاملة لأعمال هذه المقدرة الفريدة ـ هذه المقدرة التى لا تعتمد قوتها على الضعف والإثارة المفتعلة ، بل على الهدوء والتأمل . ونفس هذه المقدرة مكنته من خلق مشاهد مؤثرة فى مسرحية « الأستاذ برنهاردى Professor Bernhardi (١٩١٢) حيث نجد طبيباً يهودياً يرفض السماح لقسيس كاثوليكى بأن يقوم بالصلاة الأخيرة لفتاة على فراش الموت ، لأنها تعتقد بشكل يثير الشجن بأنها شفيت من مرضها . ولم يكن الطبيب من القسوة بحيث يسمح لنفسه أن يحطم أوهامها هذه قرب نهاية حياتها، وطريقته هنا تذكرنا بما فعله من قبله كثير من الكتاب المسرحيين جنح إلى السماح للرمزية وخارق الخيال أن يسيطرا عليه . ودليل ذلك ماتراه فى مسرحية « فنك وفليد ربوش Fink und Fliederbusch » (١٩١٧) و « الطريق

إلى البركة Der Gang Zum Weiher-The Patheway to the Pond »
(١٩٢٥) » وفى مسرحية نسيم الصيف .Im Spiel der Sommerlüfte
» In the Play of Breezes (١٩٣٠) . ولكن هذه الأعمال المملة لا يجب أن تجعلنا نغفل ما لكتاباته فى أيام شبابه ورجولته من خواص يتعذر محاكاتها .

* * * * *

جرهارت هاوبتمان

ومهما بلغ ويدكيند من امتياز فى اهتمامه المحموم بالجنس ومهما أظهر شنتزلر من استسلام فى نبل وعطف على مخلوقاته الفنية ، فإن كتابات هذين المؤلفين تنزوى خجلا أمام إنتاج جرهادت هاوبتمان ، الذى كان إنتاجه ضخما ولكنه كان مخيبا للآمال بدرجة غريبة . وهاوبتمان هو الكاتب المسرحى الألمانى الوحيد فى ذلك العصر الذى يستحق اسمه الذكر عند مجال الحديث عن إبسن وسترندبرج .

وهو مثل إبسن فى اعتماد إنتاجه المسرحى أساسا على الحقيقة الماثلة فى تمكنه - بما وهب من قدرة على الملاحظة الحادة - من أن يطور أسلوبه الخاص . وفى الوقت نفسه يبلغ بخير صفات سلفه إلى الذروة والكمال . وله قدرة خارقة فى تلمس اللهجات المتباينة . كما عرف كيف يخلق مشاهد توحى بالواقعية وتستحوذ فى ذات الوقت على اهتمام الجمهور ، كما أنه أحرز تقدما فى طريقة إبسن فى تطوير الإرشادات المسرحية بما تقدمه من وصف وما تثيره من جو مسرحى . وورث عن هيبل المأساة البورجوازية ، كما اقتبس من الكتاب الواقعيين الذين أتوا بعد هيبل فكرة الوصف الموضوعى للحياة حتى تسنى له القول بأنه يشبه القيثارة اليونانية التى تتأثر بهمسات النسيم . ولقد أخذ عن غيره فكرة المسرحية التى تعالج المشاكل الاجتماعية ، ومن غيره اقتبس كذلك فكرة المسرح الفلسفى الذى يفوق المسرحية الاجتماعية بونا واتساعا ، متقصيا فى هذا جذور حياتنا العميقة الغور .

ولقد ظهر فجأة كأنه شهاب براق . ففى سنة (١٨٨٩) أخرج المسرح الحر مسرحيته : « قبل الشروق (Before Sunrise) Vor Sonnenaufgang . ولقد أحدثت هذه المسرحية أثرا مباشرا فى الدوائر الفكرية . فأحدثت فى عصرها ماأحدثته من ضجة فى نيويورك عام ١٩٣٣ طريق التبغ The Tobacco Road التى اقتبسها جون كيركلاند عن قصة لارسكن كودويل . وتعرض « قبل الشروق » مشاهد مقذعة من الانحطاط ، ولا يرتفع فوق المستوى الحيوانى فيها إلا شخصيتان فحسب ـ الشاب الفرد لوث الذى يزور قرية فى سيليزيا من أجل دراساته الاقتصادية ، وهيلين كراوز التى وإن كانت قد ولدت فى هذه القرية إلا أنها تلقت تعليمها خارج حدودها . أما أبوها فوغد أثيم تصل نذالته حداً يجعله لا يتورع عن الاعتداء على ابنته . وأما مارثا أخت هيلين فمتزوجة من مهندس ومدمنة على الشراب ، وأما امرأة أبيها فعلى علاقة غرامية مع ابن عمها فيلهلم كاهل Wilhelm Kahl . وتتمنى هيلين أن تنجو مع لوث من هذا الجو الميئوس منه ولكن لوث يصدمه التفكير فيما عساه أن تكون قد ورثته من شرور متأصلة فى ذات نفسها فيرحل بعيداً عنها . وختام هذه الحوادث عن طريق الإرشادات المسرحية يبين على خير وجه الجو والطريقة الفنية لهاوپتمان ، حتى أننا سنقتبسه برمته .

تدخل هيلين الغرفة الخالية :

تنظر حولها وتنادى برفق « ألفرد . . ألفرد » وعندما لاتسمع جوابا ما تنادى ثانية بنغمة أسرع « ألفرد . . ألفرد » .

تهرع إلى باب المشتل وتحملق خلاله فى قلق . تدخل المشتل ، ولكنها تعود إلى الظهور بعد برهة قصيرة « ألفرد ! » . ويزداد قلقها . وتنظر من النافذة . « ألفرد ! » تفتح النافذة وتقف على كرسى بجانب النافذة . فى هذه اللحظة يسمع والدها الفلاح السكير وهو يصيح فى فناء المنزل بعد أن عاد من الحانة « هئ ! . هئ ! . ألست رجلا عظيما ؟ أليست لى زوجة جميلة ؟ أليس لى ابنتان جميلتان ؟ هئ هئ » وتنطلق من هيلين صيحة قصيرة وتهرع كحيوان يطارده صائد إلى الباب الأوسط .

ومن هناك تكتشف الخطاب الذى تركه لها « لوث » على المنضدة . تجرى نحوه وتفتحه بعنف ، وتخرج محتوياته فى اضطراب محموم ، فلا نسمع منها إلا بعض كلمات متقطعة تنبثق من شفتيها « إنه شيء مستحيل » ان أعود أبدا . يسقط الخطاب منها ويعتريها دوار : « انتهى كل شيء » . تتمالك نفسها وتضع رأسها بين يديها وتصيح فى يأس حاد « انتهى كل شيء » . تندفع خلال الباب الأوسط . يقترب صوت الفلاح أكثر من ذى قبل . « هيْ ! هيْ ! ألست أملك مزرعة ؟ أليست لى زوجة جميلة ؟ ألست رجلا عظيما ؟ لازالت هيلين تبحث عن « لوث » وقد كادت تجن . تأتى من المشتل وتقابل إدوارد الذى كان قد أتى ليحضر شيئاً من غرفة هوفمان . تخاطبه قائلة « إدوارد » يجيبها « نعم يامس كراوزى » . تستمر قائلة « أريد . . أريد — الدكتور لوث . . » فيجيبها إدوارد « لقد رحل الدكتور لوث فى عربة شمليبنج » . ويختفى إدوارد فى غرفة هوفمان . « حقاً ؟ » تصيح هيلين وهى تملك زمام نفسها بكل صعوبة . وفى اللحظة التالية تستبد بها حيوية يائسة ، فتجرى إلى الأمام وتمسك بسكين صيد كانت معلقة . تخفى السكين ، وتبقى فى سكون فى الظلام حتى يختفى إدوارد الذى عاد من غرفة هوفمان واندفع إلى الباب الأوسط . يزداد صوت الفلاح وضوحاً لحظة بعد أخرى . « هيْ هيْ !.. ألست فلاحاً عظيما ؟ » . وبدا لها عند سماعها هذا الصوت كأنه إشارة لها بالتحرك ، فجرت بدورها إلى غرفة هوفمان . إن الغرفة الرئيسية خالية ؟ ولكن تستمر فى سماع صوت الفلاح « أليست لى أجمل أسنان ؟ أليست لى مزرعة جميلة ؟ » تدخل مييل من الباب الأوسط وتنظر حواليها بإمعان . تنادى : « مس هيلين مس هيلين » وفى نفس الوقت نسمع صوت الفلاح « إن النقود ملكى » . ودون تردد أكثر من هذا تختفى « مييل » فى غرفة هوفمان وتترك بابها مفتوحا . وفى اللحظة التالية تندفع خارجها وعليها كل أمارات الفزع والذعر . تصيح وتدور مرتين — ثم ثلاثة ثم تصيح وتمرق من الباب الأوسط . إن صيحاتها المستمرة تنخفض كلما بعدت

ولكنها تستمر مسموعة بضعة ثوان . وأخيراً نسمع فتح الباب الكبير للبيت وغلقه بشدة ، ونسمع فى الغرفة وقع أقدام الفلاح وهو يترنح ذات اليمين وذات الشمال فى الصالة ، ونسمع صوته الفظ الأخنف المتثاقل : « هئ هئ ! أليست لى ابنتان جميلتان ؟ » .

(ستار)

وفى العام التالى ظهرت مسرحية « وليمة الصلح ، أو الصلح Das Friedenfest (The Feast of Reconciliation) » (١٨٩٠) وهى تكاد تعادل المسرحية السالفة فى موضوعها ونغمتها الكئيبة القاتمة ، بينما كتب هاوپتمان فى (١٨٩١) « رجال وحيدون (Einsame Menschen) » كشف فيها ببراعة ودقة كيف تكون ظروف الحياة العادية ، دون تدخل قوى الشر ، قادرة على امتصاص سعادتنا وقدرتنا على الخلق والابتكار . وفى مسرحية « قبل الفجر Before Dawn » وقفت هيلين والخيبة تملأ نفسها بين مجموعة من المدمنين والمنحرفين . وفى « رجال وحيدون (Lonely lives) » يحيط بيوهان فوكيرات جماعة طيبون فى ظاهرهم ، فأمه وأبوه ، على خلاف والدى كروس ، يتمتعان باحترام الناس وإجلالهم . ويبديان اهتماماً حقاً بمستقبله ، أما زوجته كيث فهى الطيبة المجسمة بعينها ولا يعوزه فى هذا المحيط العائلى سوى رفيق فكرى يستطيع الإفضاء له بأفكاره ويشاركه آراءه : ولهذا كان يفكر وحده وكانت أفكاره تبدو مزعجة لهؤلاء المواطنين الذين تربوا وسط تقاليد رجعية . وتحل فى حياته فتاة شابة تدعى آنا فتنسجم روحه بروحها واعتقد أنه لو ارتبط بها لارتفع شأنه أكثر من الآن ، ولكن عائلته لا تفهم هذه الزمالة الفكرية ولذا صممت على رحيل آنا . ويستبد اليأس بجوهان فيدفعه إلى الانتحار .

وبعد أن كتب مسرحية ليست بذى شأن تدعى « الزميل كرامتون Kollege Crampton » (١٧٩٢) اتجه هاوپتمان إلى ميدان جديد فى مسرحية « النساجون

Die Weber » (١٨٩٢) التى أوضحت فى الحال أنه يتمتع بمقدرة تفوق أقرانه من الكتاب المسرحيين . إن أى كاتب غيره يستطيع كتابة مسرحياته الأولى ولكن « النساجون » مسرحية فريدة فى نوعها تماما سواء فى الفكرة أو الطريقة الفنية . ونستطيع أن نقرر بوجه عام إن المسرحية الواقعية كانت قد بدأت تنحو نحو التقليل من عدد الشخوص ولم يكن بشىء غير مألوف أن نجد فى العقد التاسع من ذلك القرن مسرحيات لا تزيد شخوصها الرئيسية عن ثلاثة أو أربعة . أما هنا فإن هاوپتمان أتى على حين غرة بحشد كامل على المسرح ، علاوة على أنه جعل هذا الجمع الحاشد بطلا لمسرحيته . وحتى بالرغم من أن شيللر وبوخنر قد اقترحا جعل الجمع الحاشد الشخصية الرئيسية فى المسرحية إلا أن هاوپتمان قد طرق هنا مجالا جديداً دون شك . كما أنه طرق مجالا جديداً آخر بجمعه بين الطريقة الواقعية والموضوع التاريخى . وفى معظم الأحوال ـ وباستثناء مسرحية بوخنر المسماة « موت دانتون Dantons Tod » ـ استمدت المسرحيات التاريخية العديدة التى كتبت فى العقدين السابع والثامن موضوعاتها من الأساطير الماضية تقريباً ، كما خلعت على شخوصها مسحة شاعرية . أما فى مسرحية « النساجون » فإن هاوپتمان عاد بنا إلى سنة ١٨٤٤ معتمداً فى صراحة على حكايات سمعها والده عن جده الذى كان يجلس فى شبابه إلى النول ، نساجاً فقيراً كالنساجين الذين يصورهم هاوپتمان فى مسرحيته ، ويعالج هاوپتمان هؤلاء الشخوص وكأنهم معاصروه . والموضوع الرئيسى فى المسرحية هو الثورة . فقد بدا الغيظ الحانق على تصويره للظروف الفظيعة التى يعيش فيها النساجون ، كما تتبع بعناية طريقة تحول ولاء جماهير الناس إلى ثورة جامحة تحت تأثير الظروف أولا ، وبشعورهم بأن موريتز جيجر محق فى الإعراب عن غضبه وحنقه بعد عودته إلى قريته على أثر انتهاء مدة خدمته العسكرية . وتنتهى المسرحية بنهب الجماهير لمنزل الرأسمالى درايسيجر ورميهم بوابل من الحجارة على الجند .

ولم يظهر على المسرح من قبل شىء يشبه « النساجون » تماما ، ولقد فتح بها هاوپتمان إمكانيات شاسعة . فحتى ذلك الوقت كان المسرح الواقعى إما هادفاً

إلى الوعظ أو معالجاً للمشاكل البورچوازية فأتى هاوپتمان الآن فعرض لأول مرة العمال على خشبة المسرح وأوحى إلى الكتاب بمعالجة الموضوعات الثورية . ورغم هذا فهناك تناقض ظاهرى بين ما نراه من اتجاه الكتاب الذين يقلون شأناً عنه إلى معاودة اللون المسرحى الذى أصابوا فيه نجاحاً ، وبين عدم ازدياد تقديرنا لهوڤمان لو أنه سار فى هذا الاتجاه . وفى الوقت ذاته عندما نلقى نظرة على تشعب آخر مراحل حياته الأدبية التى سار فيها باضطراب ، من أسلوب إلى أسلوب ، يكاد يكون لزاما علينا بأن نعترف أن تذبذب حياته الفنية العنيف يدل على أنه لم يكن واثقاً من أهدافه ثقة إبسن أوسترندبرج . ومسرحيته التالية ملهاة تدور حول اللصوص . تسمى « معطف من فراء (Der Biberpelz (The Beaver Coat» (١٨٩٣) وبطريقة تجمع كثيراً من السخرية والفكاهة على نمط طريقة چاى فى « أوبرا الشحاذ The Beggar's Opera » يجعل هاوپتمان بطلة مسرحيته غسالة سيئة السمعة تسرق معطفاً من الفراء وتستطيع أن تخدع القاضى الغبى ڤون وهران . فتقف فى نهاية المسرحية وكلها تواضع بينما يثنى وهران على أمانتها . وتتمتم وهى تهز رأسها فى استسلام « حسنا ، إذن . إننى لا أدرى فيما أفكر بعد ذلك . وينقلنا هاوپتمان من هذا الجو إلى عالم رمزى شاعرى فى مسرحية « صعود هانيل إلى السماء Hennels Himmlfahrt, Hennek » (١٨٩٣) وهى تختلف اختلافاً تاماً عن أسلوبه السابق . فبين ظروف مقذعة ، فى مستشفى قذرة ، جمعت حثالة برلين تنبع رؤيا غريبة تتحول فيها الحقيقة إلى مثل ، وتختلف فيها العقائد المسيحية المعهودة بجو قصص الجان الذى نراه عند هانز أندرسون . ويحدث هذا الأثر عن طريق دخول فتاة صغيرة فى هذا الجو التعس من المنبوذين ، ولقد أتى بها إلى هنا لتموت بعد ما قاست ألوان العذاب الوحشى والإهمال من زوج أمها ذاك الرجل البليد الحس . وبينما هى نائمة على سريرها الصغير رأت رؤيا ـ والرؤيا التى شاهدتها هى بطبيعة الحال خليط مما خبرته وسمعته . فهناك الجنة والنار ،

الشيطان والملائكة ، وقصر أمير الجان ، ونعيم الجنة . وفى الحقيقة أن هاوبتمان يستخدم هنا الطرق الرئيسية التى استخدمها سترندبرج فى مسرحياته الأخيرة ، هذا باستثناء أن الحلم ـ بدلا من عرضه فى حد ذاته ـ أصبح نوعاً من المسرحية داخل المسرحية ذاتها .

وفى تلهفه على ألوان جديدة استطرد هاوبتمان بعد ذلك إلى ولوج ميدان المسرحية التاريخية بكتابة مسرحية « فلوريان جيير Floryan Geyer » (١٨٩٤) وهى مسرحية أخرى حاول فيها معالجة تاريخ الأجيال الماضية فى جو واقعى فلقد ابتعدنا هنا كثيراً عن الأسلوب الرومانتيكى السابق ، واختفى الرونق الذى تتميز به مدرسة شيللر ، ليخلى السبيل لحوار ممتع ، حاول المؤلف أن يجعله تعبيراً صادقا وسليما من الناحية التاريخية فى الوقت نفسه . كما أن معالجة الموضوع مختلفة كذلك . إن « فلوريان جيير » مسرحية اجتماعية تتخذ بطلها من فلاحى القرن السادس عشر وتعرض كثيراً من المشاعر الثورية .

ولقد شعر هاوبتمان بالخيبة والغضب عندما قابل الجمهور مسرحيته هذه أسوأ استقبال ، ولكن المدح الذى انهال عليه بعد مسرحيته التالية عن الجرس الغريق Die Versunkene Gloke (١٨٩٦) عوضه تماما عما حدث . ويعود الأسلوب الرمزى فى هذه المسرحية التى تستمد قوتها إلى حد كبير من الطريقة التى تعكس بها آمال المؤلف ومخاوفه ، وإن كانت خلال هذا تكشف بطريقة غير مباشرة عن نقط ضعفه .

وفى الجرس الغريق ينعكس شعور المؤلف بالشك وعدم الطمأنينة عن طريق عرضه قصة تدور حول الجان . ولقد حاول البعض تفسير هذه المسرحية على أنها توضح المشكلة العامة التى يواجهها الفنان فى العصر الحديث : وإنى أفضل اعتبارها مسرحية تنطبق على شخصية هاوبتمان فحسب . وتبدأ حوادث المسرحية بمشهد يعرض لنا « راوتندلاين Rautendelein » وهى جنية من جنيات الغاب ومعها بعض

أقرانها من الجن . ويخبرها أحدهم كيف أن بعض الناس كانوا يجرون جرساً كبيراً إلى الكنيسة ، ولكن ضل سعيهم إذ سُرق الجرس وألقى فى قاع بحيرة . وهنا يدخل هاينريش Heinrich صانع الجرس وهو على وشك الإغماء من شدة التعب فتأخذ راوتندلاين بيده وتقول له : « إنك لم تعتد هذه المسالك الجبلية » .

إن بيتك
هناك فى الوادى ، حيث يسكن البشر الفانى
ومثلك مثل صياد هوى من الصخرة يوما ما
بينما يطارد طائراً بريا يقطن الجبال
وأنت كذلك صعدت أكثر من اللازم . ولكن ذاك الرجل
لم يكن يشبهك فى طبيعته تماما .

ويبدأ تطور الرمزية من هذه النقطة . إن هاينريش فنان ، ولذا يمد ذراعيه متوسلا إلى عذراء الغابة هذه مناديا لها بأنها خياله . ولقد كان هاينريش متزوجا بماجده التى لم تكن تشاركه أحلامه وخياله . فعندما حملوه على نقاله إلى سفح الجبل لم تبتهج إلا لنجاته ، فهى لا تدرك معنى ضياع الجرس بالنسبة لزوجها . ولذا فإنه عندما أخبرها أن عمله به عيوب وأن الجرس الذى يرقد الآن فى قاع البحيرة لم يكن مصنوعا للمرتفعات ، لم تشعر إلا بالحيرة ، بل بدت عاجزة عن تفهم معنى هذا . فهى تؤكد أنه جرس جميل ، ولكنها لا تستطيع فهم إصراره على أنه صنع للوادى وليس لقمم الجبال . وترق راوتندلاين لحاله فتنقذه من هذا اليأس الذى يشعر به ويذهب معها إلى الجبال ، ولكن قيود الوادى لازالت تمسك به بشدة فيموت فى النهاية أثناء سماعه لأغنية جرس الشمس ولقد بعث هاوبتمان الحياة فى مشاهد هذه المسرحية الأخلاقيه فأنقذها من أن تكون مملة . ورغم هــذا فإن هـذه المسرحية تبين مع الأسف فشـله ، فالمطالب المتنوعة للوادى والجبل أقوى من أن تتصدى إليها روحه .

وبعد أن كتب مسرحيتين تافهتين « الجا Elga » (١٨٩٦) و « قصيدة رعوية Das Hirtenlied » (١٨٩٨)، عاد مرة أخرى إلى الأسلوب الواقعى فى مسرحية « هنشل سائق العربة Fuhrmann Henschel » (١٨٩٨) وهى قصة كئيبة محزنة تتناول بالدراسة تحطيم نفس تفيض بالحيوية. فهنشل بطل المسرحية رجل كله حيوية وقوة وطيبة تأخذ منه زوجته عند وفاتها وعداً بألا يتزوج بعدها، ولكن سرعان ما يقع فى حبائل خادمة طموح تدعى « هان شيل Hanne Schâl » أخذت تسومه الوان القسوة والعذاب حتى دفعته إلى الإنتحار . فى هذه المسرحية قوة تكمن فى قلة الحوادث ، كما أنها تستحوذ على إعجابنا بهدفها المباشر المحدد ، هذا على الرغم من أن العنف الذى يتميز به الألمان جعل الحركة المسرحية تصطبغ بكثير من الإدارة المفتعلة .

ونظراً لأن نفسه الهائمة لا تعرف لها قراراً ، نجده يعرج ثانية إلى عالم الخيال فى المسرحية التالية التى تسمى « شلوك وجو Schluk und Jau » (١٨٩٩). وهى مسرحية تنكرية ساخرة يتخللها خمس فترات من الاستراحة وهى تطوير الموضوع الذى كان شائعاً على الدوام والذى استغله شيكسبير فى المشاهد التى يظهر فيها « كرستوفر سلاى Christopher Sly » فى مسرحية « ترويض النمرة Taming of the Shrew » فجو وشلوك فلاح وفلاحة حولهما نبيل من النبلاء إلى أمير وأميرة . ويستطيع المؤلف عن طريق هذه القصة أن يناقش طبيعة الحياة مناقشة فلسفية وقد تأثر كثيراً من « الحياة حلم » « لكولديرون Calderon » . فعندما يعود جو إلى حالته الطبيعية لا يصدق تماما أن النعيم الذى كان يعيش فيه قد زال ، ثم رويداً رويداً تنجلى الحقيقة فى ذهنه .

جو : نعم نعم هذا حق .
هذه ليست إلا خرقاً بالية .
كارل : كن راضياً أيها الرجل . إنك لم تكن إلا حالما .

حتى أنا كما ترانى ، والأمير
وكل خدمه وصياديه ...
كلنا نحلم ، وتأتى اللحظة لكل منا
سبع مرات فى اليوم حين يقول :
أنت تستيقظ الآن وإنك لم تكن إلا فى حلم قبل الآن . .

چو : وهكذا لم أكن إلا حالما فى هذا الأمر ، حسنا حسنا حسنا إنك لا تقول حسنا ، فلتكن على اللعنة ! حسنا إذن ! هذه هى حقيقة الأمر ! كيف ؟ قل لى هذا : ألست مثله ؟ إن له معدة قوية . وأنا أشبهه . وربما كنت أحسن منه . إن له عينين . حسنا . إننى لست أعمى ، على أى حال ألديه أربع معدات وست عيون ؟ إننى أنام جيدا وأشرب الويسكى . وأتنفس مثلما يفعل . ماذا ؟ ألست محقا فيما أقول ؟ أقول لك يا شلوك إننى أعلم أننى أمير وچو فى الوقت نفسه . تعال يا أخى . حتى إن كنت أميراً فسنذهب سوياً إلى الحانة ونجلس بين عامة الناس ونظهر خالص ودنا وتواضعنا .

* * * *

ويعود هاوپتمان مرة أخرى إلى الأسلوب الواقعى القاتم فى مسرحية « ميخائيل كرامر Michael Kramer » (١٩٠٠) حيث تنتهى الحوادث بالانتحار أيضاً . وبطل هذه المسرحية معلم رسم يدرك أن المواهب لا بد أن تصل إلى الأهداف المنشودة ويأمل عن طريق تشجيعه لابنه من أن يخلق منه صورة ذلك الفنان الذى كان ينشده . وبكل أسف لم تستطع روح أرنولد أن تصل إلى هذا العلو المرموق ، فهو صبى ضعيف عديم الأثر يجعل من نفسه موضع السخرية بحبه لفتاة وضيعة وقحة ، تسمى ليزباوش وتدفعه سخرية زملائه وما لا قاه من عذاب فى منزله إلى الانتحار تخلصاً من هذا الشقاء .

وفى مسرحية « الديك الأحمــــر أو النار المستعرة Der note Hahn » (١٩٠١) يعود بنا هاوپتمان مرة ثانية إلى جو ملهاة اللصوص السابقة . ويقابل فراو وولف فى مسرحية « المعطف الفرو » شخصية فراو فيليتز Frau Fielitz» زوجة صانع أحذية عجوز . ولكى تتابع نشاطها السابق يقر عزمها على إشعال النار فى المنزل لكى تحصل على مبلغ ضخم من شركة التأمين . وفى هذه الحالة تقع التهمة على ذاك الغبى الأبله جوستاف راوخهاويت وتنجح فراو فى أبعاد النظر عنها حتى النهاية . ولكن النهاية أشد مرارة من اللهجة الساخرة الضاحكة فى مسرحية «المعطف الفرو» . فيصطبغ المشهد الأخير بجو من الحزن المرير عندما يبكى راوخهاويت ابنه وعندما ترحل هذه المرأة العجوز الخائنة عن محيط حياته .

وهــذا التذبذب فى تطور حياة هاوبتمان الفنية (أو أن شئت سمه تلمس هذه الطرق الفنية بحثاً عن الطريقه المنشودة) يتضح من الخليط العجيب من الأساليب فى مسرحيــــاته الثلاث التالية ـ هاينرش المسكين Der arme Heinrich » (١٩٠١) و « روز بيرند Rose Bernd » (١٩٠٣) و « حتى بيبا ترقص Und Pippa tanzt » (١٩٠٦) . وترجع الأولى إلى أساطير العصور الوسطى فتسرد قصة فارس أصيب بالبرص ولا أمل لشفائه إلا إذا تبرعت عذراء بدمها له . وكانت أوتيجيب Ottegebe على استعداد للقيام بهذه التضحية. ولكنه يعود فيرفض هذا العرض من جانبها عندما يتبين حقيقة معناه . ونتيجة هذا تأتى معجزة فيشفى بأمر الله ويعود إلى سابق صحته ويتزوج أوتيجيب . وتمتلىء هذه المسرحية تماما بالمشاعر الرومانتيكية كما تمتلىء مسرحية « روز بيرند » بالواقعية ، فلا نجد فيهــا إلا شقاء تاما وعنفاً مثيراً . « فروز بيرند » فتاة قروية على علاقة غرامية بأحد الملاك المجاورين يدعى كرستوفر فلام ولكنها تضطر بعد هذا إلى الخضوع لرغبة ذاك الحقير أرثر ستركمان Arthur Strekmann وتنكشف للملأ علاقاتهــا الغرامية الآثمة فتضع مولودا وتخنقه وتعترف بجريمتها . ولانخرج من جو التشاؤم

القاتم هذا إلا عند آخر كلمات خطيبها أوجت كيل إلى كونستابل البوليس «كم قاست هذه المرأة من عذاب . . .» وتفصح هذه العبارة عن فيض من الشفقة والعطف . وتسير بنا مسرحية «حتى بيبا ترقص» إلى المجال الرمزى . إن الفصل الأول واقعى لدرجة كافية بمشهده الصاخب فى حانة «ويند» العتيقة ، ولكن سرعان ما نسير فى ظلال المعنويات ، فتصبح بيبا رمزا للجمال الذى ينشده مختلف الناس بمختلف الطرق . فهون Huhn العجوز يمثل الرجل البسيط الذى لا يرها إلا زوجة له فحسب ، ويريدها مدير المصنع مجرد لعبة يلهو بهـا ، بينما تميل هى إلى الفنان المنطوى على نفسه ميخائيل هلريجل وبينمـا الرجل الحكيم «وان» الذى وصف بأنه شخصية أسطورية ، يلمح جانباً من جوانب سرها المكنون . إن هذه مسرحية غريبة وليست بمسرحية جيدة على الأرجح : فالرموز سطحية وملفقة فى نفس الوقت ، كما أن جو المسرحية واضح بطريقة سطحيه فى بعض الأجزاء وغامض بطريقة قاتمة فى أجزاء أخرى .

وحقيقة الأمر هى أن هاوبتمان كان قد وصل فى ذلك الوقت إلى نهاية قدرته الفنية الحقـــة ، وأصبح سعيه المشتت وراء الطرق الفنية بعد ذلك مجرد تخبط عديم الأثر . فلا تثير مسرحيتا «عذارى بيشوفسبرج Die Jungferm vom Bischofsberg» (١٩٠٧) و «رهينة شارلمان Kaiser Karls Geisel» (١٩٠٨) إلا إهتماما ضئيلا ، كما أن «جريزلدا Griselda» (١٩٠٩) تعالج بطريقة مملة موضوعا ، وإن كان سخيفا فى ذاته وبعيداً إلى حد كبير عن الذوق السليم ، إلا أنه أحدث أثرا عميقا على الخيال الرومانتيكى . وتلت هـذه فى عام ١٩١١ مسرحية مضطربة المعالم تسمى «الفيران Die Ratten» وهى قصة تجمع بين الملهاة والمأساة تدور حوادثها فى برلين فى جو وضيع ونغمة حزينة مقبضة . وينهى الانتحار حوادث المسرحيه كما ألفنا كثيرا فى مسرحيات هاوبتمان وزخرت كثير من المشاهد بالفكاهة الواقعية المريرة وخاصة تلك المشاهد

التى يبدو فيها هارو هاستروبتر بما فيها من حيوية دفاقة . ورغم دقة حبكتها فالمسرحية توحى بذلك الأسلوب الحديث فى فن الدراما حيث نجد عددا من الحبكات المسرحية المنفصلة تجرى فى سبيلها بلا رابط اللهم إلا تقارب الشخوص بعضها لبعض فى معيشتهم فى شقق سكنية مجاورة فى منازل المدن . ينهى الانتحار كذلك حياة بطل مسرحية « هروب جبريل شيللينج Gabriel Schillings Fluchte » (١٩١٢) حيث يجد فنان نفسه بين شقى الرحى - بين مطالب زوجته ومطالب عشيقته .

ويلى ذلك خليط عادى من المسرحيات : مسرحية « المهرجان Festspiel in deutschen Reinen » (١٩١٣) و « قوس أوليس » (١٩١٤) و « أغنية الشتاء » (١٩١٧) و « المنقذ الأبيض » (١٩٢٠) ودوروثى أوجرمان (١٩٢٦) و « القناع الأسود » (١٩٣٠) وهكذا حتى نصل إلى مسرحية « الرخت فون لشتنشتين » (١٩٣٩) و « إيفيجينيا فى دلفى » (١٩٤١) وقد تكون أهم هذه المسرحيات مسرحية « قوس أوليس » حيث يخلع هاوبتمان على البطل الهومرى روحا حديثة فيصوره كرجل يخاف العودة إلى بلده حتى لا يصدم بنسيان أصدقائه له فيحرم من أوهامه . ومسرحية « هاملت فى وتنبرج » (١٩٣٥) التى تحاول أن تصور الشاب الدانمركى فى الجامعة قبل سماعه مباشرة بخبر موت والده ولأنه شاب ديمقراطى النظرة مثالى التفكير يتمتع ببعض المقدرة المسرحية التى مكنته من تأليف مسرحية حول حياة الملك كوفيتوا King Cophetwa فإن هاوبتمان صوره لنا بشكل يساعدنا على تصديق الأثر الذى أحدثته فيه هذه الصدمة القاسية التى أتت من عالم الواقع الخارجى وانصبت على نفسه . وكان له أصدقاء أمثال ابن جلدته هوراشيو والطالب الدانمركى الشاب وولهلم والأرستقراطى الألمانى بالثازار فون فلاخوس . كما كان من بين معارفه هذان الصعلوكان الوضيعان ياولوس وأخازيوس وذاك المهرج جون بدرو دى ليون . وفى الفصل الأول

ينقذ هاملت فتاة غجرية جميلة تدعى حميدة فيقع فى حبها ولكن يتبين بعد ذلك أنها امرأة خائنة لعوب من ذاك الصنف الذى يتميز به هاوبتمان. إن هذه المسرحية تثير فينا الاهتمام أكثر من استحواذها على مشاعرنا .

إن حياة هاوبتمان الأدبية حتى بعد اعتناقه الفلسفة النازية آخر الأمر لترمز بشكل فريد إلى العبقرية الألمانية كلها . لقد تمتع بقدرة على الابتكار وبإلهام يبرق نوره من آن إلى آخر ، ولكنا لا نجد أثراً فى إنتاجه لهذه الرغبة العميقة فى الوصول إلى أقصى غايات الكمال فى أسلوب من الأساليب ، أو التمسك بأهداب نموذج فنى واحد على طول الخط . إن المسرحية الألمانية فى القرن التاسع عشر تتكون جلها من سلسلة من الأعمال الضخمة التى تحطم كيانها أو لم يكمل بعد ، وإن كان بعض هذه الأعمال قوى فذلك لأنه يستمد هذه القوة من العنف الذى تتسم به . إننا لا ننكر بأن هاوبتمان يتمتع بمواهب تؤهله للمقارنة بابسن وسترندبرج ، إلا أن الكمال الفنى فى الأول وعمق مشاعر الثانى لا تجد سبيلا للتعبير عنها فى كتاباته ، كما أنه لا يقدم شيئاً ذا قيمة عوضا عنها . ولا نكاد نجد بين مسرحياته شخصية تستحوذ على إعجابنا ، فالشخوص الطيبة ضعيفة الشخصية بشكل يدعو للرثاء ، والشخوص القوية فظة شرسة . ولا يسعنا إلا الثناء على نشاطه ومهارته وإن كنا نأسف لأنه لم يستخدم هذه المهارة وهذا النشاط فى خلق شيء أكثر من هذا العالم الحزين الذى يسود مسرحياته الواقعية ـ شيء أثبت دعامة من هذا العالم الهلامى الذى يسود مسرحياته الخيالية .

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد – القاهرة

الثمن ١٧٠ مليم